प्रज्ञा

त्रैमासिक पत्रिका

वर्ष ७ अङ्क ३

२५

त्रैमासिक पत्रिका

सम्पादक
तुलसी दिवस
सदस्य,
ने. रा. प्र. प्र.

व्यवस्थापक
लक्ष्मणप्रसाद लामिछाने
प्रशासन-प्रमुख
ने. रा. प्र. प्र.

वर्ष ७ अङ्क ३
पूर्णाङ्क २५
२०३५

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान
कमलादी, काठमाडौं

यस अंकमा

विषय	लेखक	पृष्ठ-संख्या
लेख		
नेपालको नाट्य-परम्पराको परिचय— प्राचीन सन्दर्भमा	भीम राई	१
भ्रमरमा पाइने प्रवासी नेपाली जीवन	बिन्दु कोइराला	१०
नेपाली गद्यको प्रारम्भ र विकास	खेम कोइराला 'वन्धु'	२०
काव्यमा छन्द-विधान	रत्नध्वज जोशी	२९
तान्त्रिक, एउटा मन्त्रबीजको गम्भीर-विवेचना	प्रा. चूडानाथ भट्टराय	३६
धिमाल लोक-नाटक: प्रकार र विशेषता	तुलसी दिवस	५३
प्रविधिको छनौट	डा० चन्द्रप्रसाद गोर्खाली	७१
कविता		
रातको व्यथा	रत्नशमशेर थापा	८१
मेरो व्यथाहरूको गीत	सुधा त्रिपाठी	८२
रूख: तीन हाँगाहरू	वानीरा गिरी	८४
कसले भन्छ— 'क्षितिज अझै उघ्रिएको छैन'	प्रमोद प्रधान	८७
एक गुच्छा गुलाबको फूल	मूल-अंगस्टिनो नेरो (अंगोल) अनु-मंगलदेव परियार	८९
वार्ता—		९२
सम्पादकीय		

श्री ५ महाराजाधिराज वीरेन्द्रवीरविक्रम शाहदेव

संरक्षक

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

नेपालको नाट्य-परम्पराको परिचय–प्राचीन सन्दर्भमा

–भीम राई

नेपाली भाषामा लेखिएको नाटकको परम्परा त्यत्ति लामो छैन। पृथ्वीनारायण शाहको शासनकालपछि पं० शक्तिवल्लभ अर्यालद्वारा रचित 'हास्यकदम्ब' नाटकबाट नेपाली नाटकको परम्परा बसालिएको प्रमाण आजसम्मको खोजले प्रकाशमा ल्याएको छ। 'हास्यकदम्ब' भन्दा अघि नेपाली नाटकको उल्लेख अप्राप्य भए पनि नेपालमा नाटक खेल्ने परम्परा धेरै पुरानो थियो। त्यही प्राचीन सन्दर्भमा नेपाली नाट्य-परम्पराभन्दा अघिका नाटकलाई यस लेखमा विश्लेषणात्मकभन्दा परिचयात्मक दृष्टिले प्रस्तुत गर्ने जमर्कोसम्म गरिएको हो।

प्राचीन कालदेखि नेपालमा नाटकको अभिनय हुन्थ्यो भन्ने अनुमान विभिन्न विद्वान्ले गरेका छन्, जुन कुरो पुष्टि गर्नलाई रामायण र पुराणको कालसम्म पनि खोजिपस्न सायद असम्भव नहोला। तर आज हाम्रोसामु मल्लशासनकालको नाटकको उल्लेख, नामावली र प्रतिलिपि मात्र धेरै मात्रामा उपलब्ध भएका छन्। तिनै उपलब्ध नाटकको आधारमा मल्लकालीन नाटकलाई किरात र लिच्छविकालीन नाटकभन्दा उन्नत थियो भनिएको हो। त्यसताकका नाटकमा बौद्ध र शैवधर्मको अधिक प्रभाव परेको हुन्थ्यो। नाटकमा गद्य, पद्य, सूत्रधार आदिको प्रयोग हुने गर्थ्यो। रामायण, महाभारत,

पुराण र दन्त्यकथाबाट झिकिएको आख्यानमाथि नाटकको रूप तयार गरिन्थ्यो। उदाहरणार्थ 'हनुमान नाटक' 'वाल्मीकिरामायणनाटकम्' रामायणमा आधारित, 'महसत्वोपाख्यान' बौद्ध-जातकमा आधारित, 'कृष्णचरित्रनाटकम्', 'महाभारत-नाटकम्' आदि महाभारतमा आधारित अनि 'लालहीरा', 'शिशिर-वसन्त' इ० दन्त्य-कथामा आधारित नाटक थिए। यसरी अन्य स्रोतको आख्यानमाथि तयार गरिएको नाटकलाई कुनै धार्मिक, सांस्कृतिक या संस्कारगत उत्सव पारी मञ्चमा खेलाइने चलन थियो। तर यस परम्पराको प्राचीनता भने अद्यापि खोजको विषय नै रहेको छ। हुन ता नेपालको नाट्य-परम्परालाई बंगदेश र मिथिलाको नाट्य-परम्पराभन्दा प्राचीन सिद्ध गर्नलाई वि. सं. १०५७ आसपासको 'बुद्ध-चरित्र' नाटकको उल्लेख डा. टीकाराम शर्माले गरेका छन्।* यसै सन्दर्भमा हाम्रो नाटक-परम्पराको प्राचीनत्वबारे प्रेमबहादुर कंसाकारले हरिसिद्धि पुराणको उल्लेख गर्दै लेखेका छन्–

हरिसिद्धि पुराणअनुसार नेपालमा नाटक सर्वप्रथम कलिगत वर्ष २९६० अर्थात् विक्रम संवत्भन्दा ९४१ वर्षअगाडि भएको थियो। 'हरिसिद्धि-समो नास्ति नाट्य: ब्रह्माण्डमण्डले' भनेर लेखिराखेकोबाट यो नाटक साह्रै उच्च कोटिको थियो भन्ने बुझिन्छ। यसको कथावस्तु धार्मिक छ र उग्रतारा श्री नीलसरस्वतीलाई मूल बनाई सूत्रवीरले नागेन्द्रलाई वध गरेको उपाख्यान-लाई लिएर नाटक रचना गरिएको छ। राजा विक्रमसेनले उग्रतारा देवीकै आज्ञा शिरोपर गरी यो नाटक निर्माण गरेको हो भन्ने वंशावलीको भनाइ छ। तर पछि नाटक लोप भएर गयो। कलिगत ३७०५ मा विश्वकर्मा नाउँ गरेको एउटा मानिसले नाटकलाई नृत्यको रूपमा परिणत गरेछ। वि. सं. १००३ मा यो पनि बन्द भयो। अनि फेरि प्रतापमल्ल राजाको पालामा नृत्यको परम्परामा यसको पुनर्निर्माण भयो, जुन आजसम्म चलिरहेकै छ।●

उक्त नाटकको उल्लेखको अतिरिक्त छविलाल शर्माद्वारा लिखित 'सुन्दरचरित नाटक' आठौं या नवौं शताब्दीमा र पंडित राजानाथद्वारा लिखित 'दुष्यन्तोपाख्यान' नाटक दशौं शताब्दीमा लेखिएको कुरो अनुमान गरिएको छ। यस विवरणबाट नेपालमा प्राचीनकालदेखि बहुरूपी नाटकको प्रचलन थियो भन्ने कुरो प्रस्टिन्छ।

किरातकाल प्रागैतिहासिक काल हो। यसर्थ किरातकालबारे

---

* नेपालमा दृश्य काव्यको विलक्षण मार्गदर्शन, गो. प., मंसीर ११, २०३४

● हिमानी : १/१ पृ० १३३–३४

ऐतिहासिक तथ्यहरूको अभाव हुनु स्वभाविक हो । वरु लिच्छविकालका केही तथ्यहरू फेला पार्न सकिन्छ । नाटचकलाको संरक्षण र संवर्द्धनका निमित्त लिच्छविकालमा विविध प्रकारका गूठीहरूको स्थापना भएथ्यो, जुन गूठीमा नाटच-परम्पराले आश्रय पाएको हुन्थ्यो । गूठीअन्तर्गत नाटच-गोष्ठीको प्रवन्ध हुन्थे । संवत् ५१६ को अंशुवर्माको प्राप्त शिलालेखमा गोष्ठीहरूसित नाटच-गोष्ठीको पनि उल्लेख भएको छ, जुन नाटच-गोष्ठीको उद्देश्य हुन्थ्यो–मनोरञ्जन-को व्यवस्था गर्नु ।* संभवतः मनोरञ्जनको व्यवस्था सञ्चालन गर्नलाई तत्कालीन डबलीले पनि महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेको हुन्थ्यो ।

लिच्छविकालपछिका मल्लकालीन राजाहरू संगीत, कला र नाटक-का प्रेमी थिए भन्ने कुरा उनीहरू स्वयंले लेखी खेलाएका अनि उनीहरूका दरवारमा आश्रय पाउने कविहरूले लेखेका अनेक नाटकहरूबाट थाहा पाइन्छ । उदाहरणार्थ यहाँ केही नाटकहरूको सूची दिन सकिन्छ—

ग्रन्थकार—	*ग्रन्थ*
जगज्जय मल्ल–	अभिनवप्रवोध-चन्द्रोदयनाटकम् ।
जयरणजित मल्लदेव–	इन्द्रविजयनाटकम् (चित्रकेतूपाख्यानोक्तम्), उषाहरण-नाटकम्, कृष्णकैलाशयात्रोपाख्याननाटकम्, कृष्णचरित्र-नाटकम्, कोलासुर-वधोपाख्यानम्, खट्वासुर-वधोपाख्यानम्, गोरक्षोपाख्यानम्, चन्द्राङ्गदोपाख्याननाटकम्, जलशायिविष्णवादिसृष्ट्युपाख्यानम्, दिक्पालगणेशोपाख्यानम्, पृथूपाख्याननाटकम्, मान्धात्र्युपाख्यानम्, वाल्मीकिरामाय-नाटकम्, सुब्रह्मण्योपाख्यानम् ।
जयभूपतीन्द्र मल्ल–	उषाहरणनाटकम्, कंसवध- (कृष्णचरित्र) नाटकम्, गोपीचन्द्रोपाख्याननाटकम्, गौरीविवाहनाटकम्, जालन्धरोपाख्याननाटकम्, जैमिनिभारतनाटकम्, पशुपतिप्रादुर्भावोपाख्याननाटकम्, रुक्मिणीपरिणयः, विक्रमचरितनाटकम्, विद्याविलापनाटकम्, पद्मावतीनाटकम्, मूलदेवशशिदेवोपाख्याननाटकम् ।
जयजगत्प्रकाश मल्ल–	उषाहरणनाटकम्, नलीयनाटकम्, पारिजातहरणनाटकम्, प्रभावतीहरणनाटकम्, मूलदेवशशिदेवोपाख्यानम् ।

---

* प्रचण्ड मल्ल: प्रशा, ४/१, पृ० ६३

जगज्ज्योतिमल्लदेव– कुञ्जविहारनाटकम्, मुदितकुवलयाश्वनाटकम् ।
जयजितामित्र मल्ल– महाभारतनाटकम् । इ० (बृहत्सूचीपत्रम्-बाट)

उक्त ग्रन्थहरूको अतिरिक्त गोकुलनाथ, वंशमणि, गजपति, कृष्णानन्द, शुभराज, कृष्णमिश्र, मणिक, सुमतिजय, अनन्तदेव, जयत, धर्मगुप्त, हनूमान्, वलदेव, कीर्तिसिंह आदिका नाटक पनि उल्लेखनीय छन् । त्यसताकका अधिकांश नाटक संस्कृत भाषामा लेखिन्थे किनभने संस्कृत भाषालाई राजकीय सम्मान मिलेको थियो । तर मल्लकालदेखि संस्कृतको अतिरिक्त नेवारी र मैथिली भाषामा पनि प्रशस्त नाटक लेखिएका छन् । अझ शाहवंशसम्म आइपुग्दा एकाध हिन्दी र बंगला भाषाको प्रयोग पनि भेटिन्छ । यस्ता कैयौं अनुपलब्ध प्राचीन नाटकमध्ये वीर-पुस्तकालयमा संग्रहित नाटक सर्वविदित उल्लेखनीय निधि हुन् ।

विशेष धार्मिक अनुष्ठान र क्रियाकलापमा अभिनय गरिने नाटकमा देवगण, मनुष्यगण र दैत्यगण गरी सबै थरीका अलौकिक पात्रहरू समावेश गरिएका हुन्थे । नाटकको शुभारम्भ देव-देवीको आराधना र स्तुतिबाट हुने गर्थ्यो । नृत्यपछि प्रायजसो नाटकका पात्रहरू नाट्य-मण्डपमा प्रवेश गरी आफ्नो परिचय दिने गर्थे । नाटकमा संवादभन्दा गीत, राग, ताल र नृत्यको अंश नै अधिक मात्रामा हुने गर्थ्यो । नृत्यको निम्ति ताण्डव-नृत्यका प्रसिद्ध महादेवलाई नृत्यनाथको प्रतिष्ठा मिलेको हुन्थ्यो । यस कुराको पुष्टिको निम्ति नासलचोकको उल्लेख गर्न सकिन्छ, किनभने नृत्यनाथको वासस्थानलाई नासलचोक भनिएको हो । संवादको अपेक्षा नृत्यको महत्त्व बढी हुनाले त्यस बेला खेलिने नाटकलाई पनि 'नाच' भन्ने चलन जनसाधरणमा थियो भन्ने अनुमान हुन्छ । यस नाचको उदाहरणमा पाटनको कार्तिकनाचलाई उल्लेख गर्न सकिन्छ । राजा सिद्धिनरसिंह यस नाटकका प्रणेता थिए । पाटनको राजप्रासादअगाडिको डबलीमा यो नाटक २०११ सालसम्म प्रत्येक वर्ष कार्तिक महीनाभरी खेलाउने चलन थियो । अहिले यो नृसिंह र वराह नृत्यको अवशेष रूपमा मात्र बाँकी रहेक देखिन्छ, जसको अर्को अवशेष दक्षिणकालीमा पनि देख्न सकिन्छ ।★

प्राचीन नाटक या नृत्य-नाटकमा देव-देवीको आराधना, स्तुति, गीत, राग र नृत्यको भरमार हुनाले एउटै नाटक देखाइसक्नु पनि कैयौं दिन लाग्ने हुन्थ्यो । भारतवर्षमा प्रचलित रामलीला-टोलीले सात काण्ड रामायणको कथालाई लगभग दुई हप्तासम्म लगातार देखाइरहनुपर्ने परम्परा चलाएजस्तै

★ प्रेमबहादुर कंसाकारः हिमानी १११ पृ० १३७

यहाँको प्राचीन नाटकमा त्यस्तो अभिनय-परम्परा अघिदेखि बाँचेको थियो भन्ने कुरो निम्न उद्धरणले पुष्टि गर्दछ—

> काठमाडौंमा पनि इन्द्रजात्राको समय हनुमान-ढोकामा 'ख प्याखँ'का केही कलाकारहरू हाजिर पुर्‍याउन आजसम्म पनि आउँदैछन्, तर प्रत्येक दिनं 'द्यो ह्लाये' एकथोक बाहेक अरू केही गरेको देखिंदैन। शायद उहिले इन्द्रजात्राभर देखाउँदा यो नाटक पूरा हुन्थ्यो होला, किनभने १९८१ सालमा पाटन-भिछेंब्रहालका चैत्यराज वज्राचर्यले सिकाएको 'वीरकुस' नामक यस्तै नाटक असनटोलमा देखाउँदा दिनको करीब ४ घण्टा देखाएर ८ दिन लागेको थियो।★

उक्त परम्पराको विवेचना गर्दा धार्मिक तथा सांस्कृतिक जात्राको अतिरिक्त शहरको हरेक डबलीमा चाडपर्व आदि कुनै अवसर पारी नाचगान र मनोरञ्जन गर्ने लौकिक प्रचलन अघिदेखि चलेको देखिन्छ। नाचगानको बी-बीचमा संवाद र हाउ-भाउ घुसाइएको हुन्थ्यो। अधिकांश पात्रहरूले मकुण्डो लाउँथे। त्यस्तो लोक-नाटय-परम्परा पहिल्याउँदै जाँदा नेपालको प्राचीन इतिहाससम्म पुग्न असम्भव छैन। यसर्थ यसै प्रसङ्गमा डबलीको स्थानलाई केही विस्तारसाथ अध्ययन गर्नु अनुपयुक्त ठहर्नेछैन।

नेपालको नाटय-परंम्परामा डबलीको महत्त्वपूर्ण स्थान रहिआएको छ। मन्दिर वा दरवारको आगन तथा चोकमा केही जमीन-भाग उठाएर विधिवत् बनाएको चारकुने खुला मञ्चलाई डबली भनिन्छ। अद्यापि उपत्यकाका धेरैजसो मन्दिर र पुराना दरवारका चोक अनि आँगनमा ती डबलीहरूको सुरक्षित नमूना छन्। त्यस्तो डबलीको सर्वप्रथम निर्माण कुन समयदेखि हुन थालेथ्यो सो किट्न सकिन्न। यसको प्राचीनता खोज्न लिच्छविकालभन्दा अघिका प्राप्त शिलालेखहरूबारे जानकारी राख्न आवश्यक देखिन्छ, किनभने धेरै शिलालेखको पूर्वकथा डबलीसंग सम्बन्धित रहेको पाइन्छ अनि कतिपय डबलीमा शिलालेख राख्ने चलन देखिन्छ। शिलालेखको क्रममा अंशुवर्मासम्मका अभिलेख पनि प्रकाशमा आइसकेका छन्।*

डबलीमा देखाइने नाच-गान र नाटक धार्मिक प्रवृत्तिका हुन्थे। हरिसिद्धि-पुराणअनुसार नेपालमा नृत्यादि उत्सवको चलन किरातकालभन्दा

★ पूर्ववत्

* ऐतिहासिक पत्रिका 'पूर्णिमा'—मा विभिन्न विद्वान्ले विभिन्न ऐतिहासिक निधि माथि प्रशस्त प्रकाश पारिसकेका छन्। —ले०

अघिबाट शुरू भएको बुझिन्छ। यस हिसाबबाट डबलीको प्रारम्भिक स्वरूपलाई प्राचीनकालसम्मको अनुमानमा पुऱ्याउन सक्छौं। तर किरातकालीनभन्दा लिच्छविकालीन शिलालेख नै अधिक प्राप्त भएको हुनाले डबलीको निर्माणको निम्ति लिच्छविकालदेखि मात्र अनुकूल वातावरणको सृजना हुन थालेथ्यो भन्ने कुराको अनुमान हुन्छ। त्यसपछि डबलीको निर्माण र विकास खास गरी मल्लकालमा आएर प्रशस्त भएथ्यो।

डबलीमा नृत्यादि बाहेक नाटकको प्रदर्शन पनि हुन्थ्यो। डबलीमा सम्पन्न हुने यस्ता क्रिया-कलापलाई जीवन संस्कार, धार्मिक विषय, परम्परागत जात्रा र विविध उद्देश्यका कार्यमा विभाजन गरी विवेचना गर्न सकिन्छ।× जीवन-संस्कारको प्रसङ्गमा खेलाइएको धेरै नाटकको उल्लेख पाइन्छ। जस्तै स्थितिमल्लका जेठा छोरा धर्ममल्लको वि० सं० १४३९ मा विवाह हुँदा मणिकले बनाएको 'भैरवानन्दनाटक' खेलाइएको थियो। यक्षमल्लको सानो छोरो रायमल्लको रोग-शान्तिको लागि वि० सं० १५०९ मा पशुपतिमा सुवर्ण तुलादान गरी गजपतिले बनाएको 'महाभारतनाटक' खेलाइएको थियो। त्यस्तै, यक्ष–मल्लको छोरा-बुहारीको शुभगर्भधारण-संस्कारमा शुभराजले बनाएको 'रूपमञ्जरी-परिणय नाटक' खेलाइयो अनि उनैको 'पाण्डवविजय-नाटक' माधव मल्लको विवाहमा खेलाइएको थियो। रत्न मल्लकी छोरी विरमादेवीको विवाहमा चारअङ्के 'रामायणनाटक' खेलाइएको थियो। वि० सं० १५४४ मा खेलिएको यस नाटकलाई शशिराजले ने० सं० ६१५ (वि० सं० १५५२) मा सारेका थिए।
यस्तै प्रकारसँग भूपतीन्द्र मल्ल, जितामित्र मल्ल आदिले पनि नाटक खेलाएका थिए।

त्यसताक धार्मिक उत्सव पारी डबलीमा प्रशस्त नाटक खेलाइन्थ्यो। सूर्यविक्रम ज्ञवालीको 'नेपाल उपत्यकाको मध्यकालीन इतिहास' – मा यस्ता केही नाटकहरूको उल्लेख पाइन्छ। जस्तै—

जगज्ज्योतिर्मल्लले सूर्य-ग्रहणमा तुलादान गर्दा बनाएर खेलाएको 'हरगौरीनाटक' (ने० सं० ७४६), प्रताप मल्लले तुलादान गर्न अभिनय गराएका मैथिली कविद्वारा रचित 'गीतदिगम्बरनाटक' (ने० सं० ७७५) रणजित मल्लले इष्ट देवताको नाममा घण्टी चढाउँदा अभिनय गराएको 'कृष्णचरित्र नाटक' (ने० सं० ८५९), इष्ट देवताको मन्दिर जिर्णोद्धार

× काशीनाथ तमोट : नेपाली संस्कृतिमा डबलीको स्थान, पाण्डुलिपि, पृ० ४

* महेशराज पन्त : पूर्णिमा १४ पृ० २८२-८९

गर्दा कोटचाहुति गरी खेलाइएको 'उषाहरण नाटक' (ने० सं ८३३), भवानीलाई नीलो कमलको माला चढाउँदा खेलाइएको 'कोलासुर वधोपाख्यान-नाटक' अरिमल्लको पालामा पण्डित जयतले लेखेको अनि मत्स्येन्द्रनाथको जात्रा हेर्न आउने भक्तहरूलाई देखाइएको 'महीरावणवधनाटक', जगज्जय मल्लले पशुपतिको जात्रा चलाएर देखाएको 'अभिनवप्रबोधचन्द्रोदय नाटक' रणजीत मल्लले इष्ट देवता खुशी पार्न खेलाएको 'अन्धकासुरवधोपाख्यान' नाटक (ने० सं ८८८) । इ०

उक्त नाटकहरू बाहेक पाटनको 'वीरवाहु' (ने० सं० ५४७) नाटकको चर्चा काशीनाथ तमोटले गरेका छन्. जुन नाटक रामभोरा भन्ने व्यक्तिले लेखेका थिए अनि सो नाटक खेली महोत्सव मनाउँदा राजा ज्योतिर्मल्ल भक्तपुर-बाट पाटन आएका थिए भन्ने उल्लेख सहितको पाटन इवाबहीको ढोकामाथिको ताम्रपत्र प्रकाशमा आएको छ । यस बाहेक, कार्तिक व्रत पूरा गरी रणजीत मल्लले ययात्युपाख्यान ने. सं. ८८१ भन्ने नाटक बनाई खेलाएका थिए । राजा भूपतीन्द्र मल्लले पनि भक्तपुर दरवार टोलभित्र मूल चोकनेर बनाइएको तलेजु-मन्दिरमाथि एघार वटा सुनौला गजूर चढाउँदा यज्ञको आयोजना गरेका थिए । त्यही अवसरमा विभिन्न ठाउँबाट आएका भक्त र पाहुनाहरूको मनोरञ्जनार्थ उनले 'विक्रमचरित' (ने० स०-८२६) नामक नाटक लेखी खेलाएका थिए ।•

धार्मिक उत्सव पारेर डबलीमा नाटक खेलाइने प्रचलन जस्तै परम्परागत जात्रा तथा उत्सव पनि धार्मिक दृष्टिबाट सम्पन्न हुँदैआएका छन् । उपत्यकाका सबै शहरमा वर्सेनी जात्रा चलाउने चलन चलेकै छ । ती मध्ये रातो मत्स्येन्द्रको जात्रामा 'महीरावणवधनाटक' देखाइने गर्थ्यो, जुन नाटक जयारि मल्लको पालामा जयतले वि० सं० १३९४ तिर बनाएका थिए । त्यस्तै धर्मगुप्तले बनाएको 'रामायण नाटक' फर्पिङको हरिशङ्कर जात्राको अवसरमा खेलाइथ्यो ।* यो बाहेक वसन्तपुरको कुमारीघर अगाडि इन्द्रजात्राको समय दश अवतार दर्शन अद्यापि देखाउने प्रथा छ । यस्तै काठमाण्डूका विभिन्न डबलीमा देखाइने देवी नाचहरूबाट डबलीको प्रयोग र लोक-नाट्य-तत्त्वको विकासमाथि यथा प्रकाश पार्न सकिने छ । जस्तै, यस प्रसङ्गमा निम्न उद्धरण यहाँ पेश गर्न सकिन्छ—

१६८९ सालमा हनुमान् ढोकामा हरिसिद्धिको नाच हेरिरहेको वेला

• तमोट : पाण्डलिपि, पृ० ६

* महेशराज पन्त: पूर्णिमा ९।४, पृ० २८२.

डबलीमै रगत छादी परलोक हुने राजा प्रताप मल्ल हुन् । इन्द्रजात्रामा ८ दिनसम्म बेलुका हनुमान्ढोकामा हाजिर हुने नृत्य तथा नाटकका कलाकारलाई रकम दिने चलन चलेथ्यो । मल्ल राजाबाट शुरू भएको यो नाट्य-परम्परामा शाहवंशी राजाबाट पनि प्रोत्साहन नै मिलेथ्यो जस्तै राजेन्द्रविक्रम शाहदेवद्वारा विरचित 'महासत्वोपाख्यान नाटक', रणबहादुर शाहले १८४८ सालमा जीर्णोद्धार गरेको हनुमान् ढोकाको नासलचोक राज्यलक्ष्मीदेवीको छत्रछायामा तयार भएको 'लालहीरा नाटक' आदि नमूना हुन् ।*

हनुमान ढोकामा जस्तै पाटन-कृष्ण - मन्दिरछेउको डबलीमा पनि बर्सेनी सम्पन्न हुने 'कार्तिक नाच' राजा सिद्धिनरसिंह मल्लको समयदेखि चलेको थियो । सिद्धिनरसिंहको समय त्यहाँ महीनाभर पौराणिक र सामाजिक नाटक देखाइन्थ्यो । अचेल त्यहाँ कार्तिक शुक्ल पक्षमा वराह नृत्य र नृसिंह नृत्य मात्र नचाइन्छन् ।

डबलीमा खेलाइने धेरैजसो नाटकका पात्रहरूले मकुण्डो लाउने चलन थियो अनि लोक-गीत र लोक-नृत्यलाई अधिक मात्रामा समावेश गरिन्थ्यो । त्यस प्रकारको प्रथा अद्यापि रथ-जात्रा, गाइ-जात्रा आदि धार्मिक क्रिया-कलापमा हामी देख्न पाउछौं । तर मकुण्डो लाउने प्रथा कार्तिक नाचअन्तर्गतको नृसिंह नाटकमा थिएन, जुन नाटकबाट नै पछिका नाटककारलाई आधुनिक प्रणालीबाट नाटक लेख्ने प्रेरणा मिलेथ्यो भन्ने अनुमान यज्ञराज सत्यालले 'नेपाली साहित्यको भूमिका'मा दिएका छन् । तर नेपालको एकीकरण पछिको इतिहासलाई सामाजिक धरातलबाट अवलोकन गर्दा विभिन्न जात्रा र डबलीमा सीमित भएको नाट्य-परम्पराले संस्कृत नाटकबाट प्रशस्त प्रभाव एवं प्रेरणा पाए पनि बर्सेनी चाडबाडको धार्मिक सीमा एवं लोक-मनोरञ्जनभन्दा माथि ती उबलन सकेका थिएनन्, तथा लोकरुचिमा आवश्यक परिवर्धन आउन सकेको थिएन । आधुनिक नाटक लेखिनलाई संस्कृत-नाट्य-परम्पराको सीमामा नै सामयिक परिवर्तन आउँदै रहनुपरेको थियो भने मल्लकालीन नृसिंह नाटकलाई मात्र आधुनिक नाट्य-लेखनको प्रेरणाविन्दु मान्नु उत्ति युक्तिसंगत देखिन्न । मल्लकालीन नाटक र आधुनिक नाटकबीच ठूलो अन्तर छ, जुन अन्तरलाई जोड्न प्रारम्भिक नेपाली नाटकले प्रारम्भ मात्र गरेको छ । बरू मल्लकालीन नाटकको प्रभाव प्रारम्भिक नेपाली नाटकमा परेथ्यो भन्ने तर्क सत्यको नजीक छ, किनभने शक्तिवल्लभको

———

* कंसाकारः हिमानी १।१, पृ० १३१

नाटकमा मल्लकालीन नाटकको रचना गर्ने परम्पराको प्रशस्त छाया परेको देखिन्छ ।*

आलोच्य डबलीमा देखाइने लोक-नाटच, नृत्य तथा तमासाको कुनै सुनियोजित प्रबन्ध र उद्देश्य हुँदैनथ्यो । दर्शकवर्गलाई खूला मञ्चबाट मनोरञ्जन एवं धार्मिक शिक्षा दिन सके त्यसको उद्देश्य स्वतः पुगिहाल्थ्यो । यसो हुँदा डबलीमा खेलाइने नाटकले कुनै निश्चित सृजनात्मक मार्ग तथा निर्देशन पाउन सकेन, नत्र नेपाली नाटकको परम्पराको निम्ति डबलीको स्थान साथै प्राचीन औ मल्लकालीन नाटकको भूमिका अपेक्षाकृत महत्त्वपूर्ण रहन सक्ने थियो । जे होस्, नेपाली नाटकको निम्ति प्राचीन नाटच परम्पराले प्रशस्त पृष्ठभूमि तयार पार्दै ल्याएको तथ्यलाई चाहिँ कसैले अस्वीकार गर्न सक्तैन ।

* नयराज पन्तः जयरत्नाकर नाटक २०१४, पृ० १३-२४

भ्रमरमा पाइने प्रवासी नेपाली जीवन

—बिन्दु कोइराला

२५ जनवरी १९०४ मा खरसाङमा जन्मेका स्वर्गीय रूपनारायण सिंहले आधुनिक नेपाली उपन्यासको क्षेत्रमा विशिष्ट स्थान ओगटेका छन्। तीव्र बुद्धि, असाधारण व्यक्तित्व र प्रतिभा भएका अध्ययनशील, बंगला साहित्यका बंकिमचन्द्र र हिन्दी साहित्यका शरद्चन्द्रबाट प्रभावित यथार्थवादी उपन्यासकारको रूपमा खडा भएका सिंहज्यूको "भ्रमर" १९९३ मा प्रवासबाट जन्मिन्छ। उनले आफ्नै सामाजिक घटनाहरूलाई उपन्यासको विषयवस्तु बनाएका छन्। दार्जीलिङमा बसेका नेपालीहरूको जीवनलाई उनीहरूको पृष्ठभूमिमा राम्ररी र सुन्दर ढंगले चित्रित गर्न सक्नु उनको महान् विशेषता हो भनी स्वीकार्नुपर्दछ।

प्रवासी नेपाली सामाजिक जीवनमा देखा परेका थोत्रा र कुहिएका नियमहरूको खिल्ली उडाउँदै उक्त जीवनमा विद्रोह गर्न सिकाउने सिंहज्यूले यस उपन्यासका पात्र-पात्रीहरूको कार्य क्षेत्र नेपालभन्दा बाहिर नै देखाएका छन्। मध्यम श्रेणीका नेपाली समाजको मनोवैज्ञानिक अवस्थाको प्रस्तुतीकरण अत्यन्त रोचक र युक्तिसंगत बन्न गएको छ। जुन समयमा उनले यो उपन्यास लेखे त्यस समयको नेपाली प्रवासी जीवनको सामाजिक, आर्थिक र शैक्षिक अवस्था शोचनीय देखिन्छ। "भ्रमर" भन्नेबित्तिकै प्रत्येकको मानसपटलमा प्रवासी नेपाली जीवन चित्रित भइदिन्छ। अनि यसको विराट् रूप केलाउन विषयवस्तुभित्र हामीले सहसा पस्नुपर्दछ।

मानवता यो चेतनशील प्राणी ठहरिएको मान्छेमात्रमा विद्यमान हुने वस्तु हो। तर पनि मान्छेहरू यसबाट तर्सेर टाढा भाग्छन् र पशुत्वको हाराहारीमा आफूलाई हुत्याउने गर्दछन्। तर "भ्रमर"ले दर्शाएको नेपाली जीवनले मानवताको पाठ पढेको पाइन्छ। अर्काको सुखमा हाँस्नु र दुःखमा रोइदिनु यो "भ्रमर"ले अँगालेको मानवीय पक्ष हो। अतः यस उपन्यासका पात्र ललित सिंह, आफ्नो साथीको अस्वस्थतामा झटपट गरी त्यहाँ उपस्थित हुन्छन् र सहानुभूतिका अजस्र धाराहरू वगाउन थाल्दछन्। ललितले रणवीरकी छोरी वीणालाई आफ्नै छोरी जस्ती ठानी उचित व्यवहार दर्शाएको देख्दा पाठक वर्ग लैनसिंह वाङ्गदेलको "माइत घर" नजीकै पुग्दछ र सुवेदार परिवारकी प्रिय पात्र वनैकी सानीसँग भेटघाट गर्न थाल्दछ। मानवताको नातामा सानी र हरि अनि शेखर र वीणाका वाल्यावस्थाका क्रीडाहरूलाई एकै रूपमा हेर्नुपर्दछ। त्यसै गरी ललितको गृहमा आश्रित मोहनविक्रम र उपन्यासको अन्त्य-अन्त्यतिर उक्त परिवारमा संमिलित हुन आएकी निःसहाय विधवा नारी विजयालाई पनि हामी बिर्सन सक्तैनौं। यस प्रसंगले कुन कुरालाई स्पष्ट पार्न खोजेको छ भने मानवताको नातामा कर्तव्यनिष्ठ छ प्रवासी नेपाली जीवन र हिंस्रक जन्तुले कुनै प्राणीमाथि हिंस्रक दृष्टि लगाएको जस्तो ऊ कदापि गर्दैन।

नेपालबाट भारत पसेको र "भ्रमर"ले अँगालेको प्रवासी जीवनमा एकरूपता पाइँदैन। एउटा जीवन परिश्रमी छ, पसीनाका धारा वगाएर जीवन यापन गर्दछ र परिश्रमलाई नै आफ्नो जीवनको प्यारो दोस्ती ठान्दछ भने अर्को जीवन केही हुनेखाने छ, ऊ ईश्वरमाथि अविश्वास दर्शाउँछ, मानवतामा जोड दिन्छ र आफू समाजदेखि वाहिर पंखफुक्का बनेर बस्न चाहन्छ। अनि समाजलाई कपटीको संज्ञा दिन्छ, सामाजिक विषमता र कुरीतिमाथि छुरी चलाउन चाहन्छ। उक्त कुराको प्रतिनिधित्व यस उपन्यासको नायक शेखरको जीवनको प्रथम भागले गरेको छ भन्न करै लाग्छ। शेखर प्रवासी नेपालीहरूको प्रतिनिधि हो। ऊ प्रगतिशील बन्न खोज्दछ, नारीशिक्षामा जोड दिन्छ र पढ्नु केवल नोकरी गर्नको लागि मात्र होइन भन्ने भाव व्यक्त गर्दै ऊ वीणालाई शिक्षाको क्षेत्रमा अग्रसर गराउने प्रयत्नमा तल्लीन भइदिन्छ। अर्कोतर्फ गुरु, बाहुन, ईश्वर र पति-भक्तिमा लीन नारीजीवन पनि पाठकवर्गको समक्ष उभिएको पाइन्छ। अनि त्यो नारी-जीवन पवित्र प्रेममा सरल विश्वास राख्न सक्षम देखिन्छ। यही पवित्र प्रेम र सरल भावमा लहलहाएकी वीणा, शेखरप्रति अतुलनीय श्रद्धा व्यक्त गरिदिन्छे,

मानिसलाई देवताको रूपमा ग्रहण गर्दछे । वास्तवमा भन्ने हो भने "भ्रमर"ले प्रस्तुत गरेको एकपक्षीय युवा पिंढीको जीवन भ्रमरतुल्य नै छ । भमरा एकै कली र एकै फूलमा मात्र कहाँ वस्छ र ! शेखरका जीवनमा विभिन्न कलीहरू आइलाग्छन् । तर ऊ एकै पक्षमा मात्र सीमित रहँदैन, उसका लागि अनेकौं बाटाहरू बनिदिन्छन् । जुन बाटो मन पर्‍यो त्यतैबाट हिड्नु ऊ आफ्नो विशेषता ठान्दछ । धनीका छोराहरू यसै गरी बिग्रेकाछन् भने गरीब बिचराहरू अथक परिश्रम गरेर पनि भरपेटको समस्यामा निःश्वास छोडिरहेका छन् ।

कसैलाइ पनि कर्तव्यपथबाट विचलित हुन नदिने र नेपाली भाषा तथा साहित्यका लागि मरिमेट्ने प्रवासी नेपालीको जीवनले पाठक्वर्गको हृदयमा अपार आनन्दको सञ्चार गराइदिन्छ । यस उपन्यासका तुलसी बाजे यसैका प्रतिनिधि वा जिउँदा रूप हुन पुगेका छन् । अर्को शब्दमा भन्ने हो भने नेपाली भाषाको उत्थानमा प्रवासी नेपाली जीवनले दिएको योगदान अविस्मरणीय छ, जसको प्रत्यक्ष प्रमाण उपन्यासकार स्वयम् बनेका छन् । त्यति मात्र होइन, बुद्धिजीवी, जण्ड वकील, विशिष्ट साहित्यकार, राजनीतिक नेता र योग्य समाजसेवी रुपनारायणले "भ्रमर" भित्रका प्रत्येक पात्रहरूको प्रतिनिधित्व गरेका छन् । नेपाली भाषा र साहित्यका लागि मुटु नै ओकलौं जस्तो गर्ने किसिम ती प्रवासी नेपालीहरूमा विद्यमान भएको पाइन्छ । स्कूले जीवनदेखि नै आफ्नो मातृभाषा नेपालीमा कविता कोर्ने तुलसी बाजे जस्ता कैयूँ प्रवासी छात्र-छात्राहरू धन्यवादका पात्र बनिदिन्छन् । तर गरीबीको मारमा परेको अधिकांश प्रवासी जीवन उच्च शिक्षा हासिल गर्न असमर्थ भएको देखिन्छ र सानो-सानो पसलको आम्दानीमा आफ्नो जीवनलाई अर्पिदिन्छ । अनि विदेशीको दरबान बन्नु भारी बोक्ने भरिया कहलाइनु र तल्लो दर्जाको कलम चलाउने कर्मचारी हुनु, यस्तै-यस्तै विवशता र बाध्यताले घाँटी अँठ्याइदिएको यथार्थ रूप झल्किन्छ– "भ्रमर" कालीन प्रवासी नेपाली जीवनमा ।

धनी भनाउँदा समाजका शोषकहरूको जालसाजीमा परी पिल्सिएका र अन्याय तथा अत्याचारको अचानोमा घाँटी तेर्स्याइदिन बाध्य भएका दीनहीन, सोझा नेपालीहरू धन कमाएर बाबु-बाजेको थातथलो निखन्ने आशामा झुण्डिन्छन् । अनि भविष्यका मीठा सपनाहरूमा डुबुल्की मार्दै उनीहरू मुग्लानतिर भासिन्छन् । मुग्लानतिर भासिनु यो खुशी होइन, बाध्यता हो । यहाँनेर लीलबहादुर क्षत्रीज्यूको "बसाईं" ले सार्थकता प्रस्तुत गरिदिन्छ । "बसाईं"को नायक धने पनि त आफ्नो प्यारो थातथलो छोडेर अनि अनिश्चित

लक्षतिर लम्किदिन्छ । अनि अर्कोतिर नेपाली समाजका कैयौं धनबहादुरहरू जो सोझा र निमुखा छन्, हलो र कोदालीमा अर्पित छन् । उनीहरू विदेशको रमझमको कथा सुन्छन् र त्यसैमा लट्ठिन्छन् । तर बर्मा गए पनि कर्म सँगै जान्छ भनेझैं दु:खित सँधैं दु:खमा नै पिलिसएको हुन्छ ।

"भ्रमर" भित्रको प्रवासी नेपाली जीवनको अध्ययनमा लाग्दा भारतका जुनसुकै पनि शहरमा उनीहरूको उपस्थिति अनिवार्य नै पो छ कि भन्ने भान पर्दछ । धन कमाउने र साहूको डोको बिसाउने प्रबल इच्छाले विदेशतिर घिसारिएका कतिपय नेपालीहरू अलपत्रिन्छन्, हतबुद्धि भएर अपरिचित ठाउँका नयाँ कमारा बनिदिन्छन् । विदेशीहरूको पञ्जामा परी मुट्ठीको माखो बन्दै यत्रतत्र छरिएर कुल्ली बनी कष्टमय जीवन यापन गरिरहेका नेपालीहरूका आँखा जब खुल्दछन् तब उनीहरू जीवन संग्रामको भुवँरी कस्तो हुँदो रहेछ भन्ने तथ्य थाहा पाउँछन् । तर अशिक्षा र गरीबीको रोगबाट ग्रसित निमुखाले के गर्न सक्छ ! सिर्फ विदेशीको जूठो छुनु र होटेलको कान्छा बन्नु सिवाय हाँसको हूलमा बकुल्ला भनेझैं कुनै-कुनै प्रवासी नेपालीले परिश्रम गरेर आफ्नो गृहस्थी जमाएका र एक पेट पाल्ने सुगम मार्ग बनाएका छन् तापनि "दैवइच्छा बलीयसी" । त्यसैले जब दैवको लीलामा ठेस लाग्छ, तब उनीहरू बैरागी बन्दै घर, संपत्ति, गाई-गोठ, खेती-पाती सम्पूर्ण वस्तुको वेच-बिखन गरी भर्मनाउँदै हिंडेका र अलपत्र परी पछारिएका पनि पाइन्छन् । यस्तै गति छ परशुराम बस्नेतको पनि । ठूला-बडाका लागि अर्कालाई धोका दिनु साधारण विषय बनिदिन्छ भने सच्चा, ईमानदार र निम्न स्तरको व्यक्ति त्यस प्रकारको धोकामा छटपटिन्छ र आफ्नो जीवनकै ख्याल नराखेर भौतारिन्छ, विरही बन्दै ।

भारतमा बसेका कतिपय नेपालीहरूको दु:खलाग्दो र लाजमर्दो अवस्थाको मुख्य कारण त उद्योगविहीन जीवन नै हो भन्न बाध्य हुनुपर्दछ । जबसम्म नेपालीले आफ्नै खुट्टामा नउभिएर अर्काको मुख ताक्छ तबसम्म नेपालीको स्थिति सुध्रिएला भन्नु कल्पनातीत विषय हुन जान्छ । तर जे होस् नेपालीहरूको हृदय कोमल र छाती विशाल देखिन्छ । स्वयम्‌सेवकको रूपमा रहेर बनारसका गल्ली-गल्लीमा पसी सहाराविहीन र अलपत्रिएका व्यक्तिहरूको लागि सहायक सिद्ध बनिदिनु कुनै पनि प्रवासी नेपालीको परम कर्तव्य हुन गएको कुरा पनि "भ्रमर"ले स्पष्ट गरिदिएको छ ।

आर्थिक अवस्थाको मारमा परी थिलिथिलिएको नेपाली भाइ विदेशको रक्षाका लागि रणक्षेत्रमा होमिन्छ । अनि ऊ भयंकर युद्धको राँकोमा

बलेर भस्म खरानी बन्दछ– आफ्ना संपूर्ण बालबच्चालाई टुहुरा पार्दै, स्वास्नी-लाई कर्मफुट्टा विधवा बनाउँदै र वृद्ध मातापिताको आशामा आँधी-बेरीको झोक्का पठाउँदै, हुरी चलाउँदै । अन्त्यमा त्यो नेपाली नवयुवक अर्काका लागि शहीद बनिदिन्छ– आफ्नो मातृभूमिलाई अलपत्र पारेर, सन्तानविहीन गराएर । स्वदेशको काम र मामबाट वञ्चित नेपाली ! बहादुर तर विवश नेपाली !! उसलाई मलया र अन्य त्यस्तै छाउनीहरूले डाकिरहेका हुन्छन् । अनि ऊ पछि लाग्छ, गल्लावालाको मादलको तालमा गीत गाउँदै र नाच्दै उसको गीतले मर्म छोइदिन्छ "धुरु-धुरु नरोऊ आमा, आउँछ चिट्ठी रमनै घुमेर" । आफ्नो घरको जग बलियो बनाउन विदेशी सेनामा भर्ना हुनु पर्ने बाध्यता र अर्काको निम्ति लडेर आफ्नो ज्यान फाल्नु पर्ने विवशता यी नेपाली जीवनमा जटिल समस्या बनिदिन्छन् । अनि जर्मनको धावामा गएको प्रेमीको प्रतीक्षामा समस्त जवानी अर्पण गर्ने प्रेमिकाको मुटु घोच्ने पर्खाइका कारुणिक धारा बग्न थाल्दछ, प्रवासी नेपालीको घर र परिवारमा । बहादुर नेपालीले शोषण र गरीबीले गर्दा घरमा बैंसालु मायालुलाई छोडेर विदेशी फौजमा शरण लिनु बाहेक अरू उपाय के देखेको छ र ? यही नै बाध्यतामा बाँचेको छ प्रवासी नेपाली जीवन ।

प्रवासी नेपाली जीवनको चर्चा-परिचर्चा र विश्लेषण गर्दा अब हामी भारतको ईरावती नदीको किनारामा बस्ने नेपालीसँग भेटघाट गर्न पुग्दछौं । जीवनका विभिन्न गोरेटाहरूमा तितर बितर भएको नेपाली जीवन ईरावतीको तीरमा गाई-गोठ राखेर आफ्नो जीवनोपार्जन गरिरहेको हुन्छ । मोटा राईको पसीना र रातो मुख बिर्सी नसक्नु छ । उनी पनि नेपाली नै हुन् । यद्यपि उक्त गाई-गोठका मालिक कहलाइएका राई, खानीमा काम गर्ने सहस्रौं नेपालीहरूलाई आफ्नो गोठतर्फ ध्यान आकर्षित गराउन सफल भएका देखिन्छन् । बर्मानिर छरिएर गाई-भैंसी-गोठाले जीवनोपार्जन गर्ने कुवीरमान राई जस्ता अनेकौं नेपालीहरू दूध दुहुने, मोही पार्ने, भकारो सोहोर्ने आदि कार्य गरेर आफ्ना जीवनका महत्त्वपूर्ण क्षणहरूलाई यसै–यसै धूलोमा मिलाईरहेका छन्, जुन प्रवासी नेपालीका लागि कष्टसाध्य बनिरहेको प्रतीत हुन्छ ।

अर्कातिर हवडाको लिलुवामा पुगेर छरिएको प्रवासीको अवस्था पुनः उस्तै शोचनीय र दयनीय देखिन्छ । उनीहरूमध्ये सयमा असी मिलको दूषित हावा खाएर छः आनाको मजदूरीमा मरीमरी काम गर्दछन् भने अरू बाँकी १५ रुपियाँ कंपनीको भरमा वाच एण्ड वार्डका दरवान बन्न पुगेका छन् । प्रवासमा बस्नु, गर्मी धूप सहनु, दुःख र कष्टमा जेलिनु र त्यति गर्दा पनि

भरपेटको समस्या खडा हुनु यी सबै नै प्रवासी जीवनका दर्दमय कहानीहरू हुन् , सुनेर सुन्न नसकिने अध्यायहरू हुन् ।

उनीहरू अस्वस्थ हुन्छन्, तर मजदूरीबाट प्राप्त भएको छः आनामा बैंक ब्यालेन्स बन्दैन, साँझ-बिहानको समस्या हल गर्ने बजेटले अलिकति अर्को मोड लियो कि उनीहरू किंकर्तव्यविमूढ बनिदिन्छन् । जीवनोपार्जनका लागि मुग्लान भासिएका नेपालीहरू अकालमा मर्छन्– रोग, भोग र शोकको शिकार बनेर । सहाराविहीन नेपालीको लाश बेवारिस बनिदिन्छ – सड्छ, गल्छ, कुहिन्छ र वातावरण नै दूषित तथा दुर्गन्धित पारेर त्यहाँ स्याउँ–स्याउँ कीरा पर्न थाल्दछन् । उनीहरूको त्यस्तो नाजुक अवस्थामा कसैको सेवा सुश्रूषा गर्न र मृत लाशको दाह-संस्कार गरिन भाग्यले त्यहाँ कुनै नेपाली नै पुगेको हुनुपर्दछ । नत्र त नेपाली मऱ्यो वा कुक्कुर, कसलाई के वास्ता हुन्छ र !

'प्रेम' महत्त्वपूर्ण वस्तु हो, संसाररूपी चक्र यसकै आधारमा घुमिरहेको छ भन्नुमा कुनै अत्युक्ति हुंदैन । तर कसैले कसैमाथि गरिने प्रेम पवित्र, चोखो र स्वार्थरहित हुनुपर्दछ । अनि यसमा नै प्रेमको अमरता र महत्ता झल्किरहन्छ । हिन्दूत्वको आडमा उभिएको प्रवासी नारी-जीवनले आफ्नो चरित्र बिकाउन जानेको छैन । अझ यसो भन्नु युक्तिसंगत हुन्छ कि प्रवासी नारी-जीवनले प्रेमको अमरतालाई महत्त्वपूर्ण र प्राचीन आदर्शलाई अक्षुण्ण राख्नु आफ्नो परम कर्तव्य ठानेको छ । हुनत यस उपन्यासकी नायिका र प्रवासी नारी-जीवनकी प्रतिनिधि वीणा प्रगति, शिक्षा र प्रेम-विवाह जस्ता आधुनिक मत र सिद्धान्तकी अनुयायी छ; तर ऊ पश्चिमी समाजकी उखर्माउली नारी होइन । उसले नेपाली हावालाई पचाइसकेकी छ र यहाँको एक–एक कणमा पनि ब्रह्माको वेद छ भने झैं त्यही धूलोले उसलाई लट्पटयाइसकेको छ । पश्चिमी समाजमा कसैलाई मनले चिताउनु मात्रको त के कुरा विवाहको गाँठोमा आबद्ध भइसकेपछि पनि पति-पत्नीको जीवनमा कुनै निश्चितता विश्वास रहँदैन । अनि सधैं गुडिरहने ढुंगा जस्तो हुन्छ, उनीहरूको दाम्पत्य-जीवन र पारपाचुके शब्दले उनीहरूको दाम्पत्य-जीवनलाई फितलो तथा नीरस बनाइदिएको हुन्छ । जति धेरै केटाहरूसँग प्रेम गर्न सक्यो उति नै त्यहाँको नारी-समाज आफ्नो महत्ता बढेको र आफू प्रगतिशील बनेको सम्झन्छन् । हिन्दू-समाज त्यस्तो दृष्टिकोणको घोर विरोधी छ, त्यसलाई घृणाको भावले हेर्दछ । तर एउटै व्यक्तिसँगको प्रेमको अमरतालाई उच्च स्थान दिने पूर्वीय नारीहरू आफ्नो मनले चिताइसकेपछि त्यो व्यक्ति जतिसुकै अंगभंग भएको, कुलती, चरित्रहीन, मूर्ख र रोगी नै किन नहोओस्, ऊ नै त्यस नारीका लागि देवता,

परमेश्वर र सर्वस्व बनिदिन्छ । "भ्रमर" मा छर्लङ्गिएको प्रवासी नारी-जीवन पनि यस्तैं छ । यहाँको नायक शेखर हजारौं पुष्पको रस चुस्दै उड्ने एक भमरो नै बनेको छ । उसलाई बीणा श्रद्धापूर्वक ग्रहण गर्न चाहन्छे । शेखरका अन्य अनैतिक क्रियाकलापले उसलाई तर्साउन सक्तैन र ऊ सीता, सावित्री र सतीहरू-सँग हातेमालो गर्ने कथा बनिदिन्छे । यसै सन्दर्भमा वीणाबाट शेखर प्रतिव्यक्त-गरिएको चोखो प्रेमको नमूना उद्धृत गर्नु उचित देखिन्छ । ऊ शेखरलाई हृदयेश्वर ठान्दै चिठी लेख्दछे "यही प्राचीन र महान् आदर्श अघि राखेर मैले तपाइँलाई मेरो नारी-जीवन सुम्पिसकेकी हुनाले अब म तपाईं बाहेक अन्य पुरुषलाई प्रेमी र प्राणनाथका दृष्टिले हेर्न अक्षम छु" आदि । कत्रो महान् आदर्शमा अडेको छ प्रवासी नेपाली नारी-जीवन, प्रत्येक नेपाली नारीलाई आदर्श र पवित्र प्रेमको प्रदर्शन गर्दै !

यसै उपन्यासकी अर्की नारी पात्र माया र वीणा एकै बृत्तका कली हुन् । दुवै शिक्षिता छन् । दुवैको हृदय विशाल र भावना उदार देखिन्छ । माया पनि एकै दिलमा विश्वास गर्दछे, एकै दिलकी पुजारी बनिदिन्छे– वीणा जस्तै र दुवैले पच्छयाएका व्यक्ति पनि एउटै हुन्छन् – शेखर । तर शेखरको जीवन-क्रम भ्रमराको जस्तै छ, ऊ एकै ठाउँ र एकै वस्तुमा स्थिर रहनु अभिशाप ठान्दछ । माया जब शेखरको प्रतारणाले मर्माहत हुन्छे तब ऊ अघि बढ्दछे— आफ्नो जीवन-मार्गमा सच्चा प्रेमको अमरतामाथि प्रकाश पार्दै । अनि ऊ विषयी, कामान्ध र दुर्वल शेखरलाई ठाउँ परेमा निर्घृणी व्यवहार गर्न पनि पछि पर्दिन । ऊ डाक्टरी पढी प्रवासी नारी-जीवनको उद्धार कार्यमा संलग्न रहेर धामी, झाँक्री, वैद्य, झारफुके आदि अन्धविश्वासमा आधारित प्रवासी जीवनमा एउटा नौलो र उज्ज्वल ज्योति सञ्चार गर्न चाहन्छे। उसलाई निःस्वार्थ समाज-सेवी भावनाले मोहनी लगाइदिन्छ । यस प्रकारको प्रेमी क्षेत्रमा आँखा चिम्लदै दौडेको प्रवासी नेपाली जीवनको प्रकरणले पाठक वर्गलाई सान्त्वना दिन र चित्त बुझाउन सकेको छैन । साँच्चि नै भन्ने हो भने प्रेम गर्न इच्छुक र उत्सुक तर सच्चा प्रेमको महत्त्वदेखि अनभिज्ञ केटाहरूको चरित्र बोकी प्रेम-क्षेत्रमा उत्रिएको प्रवासी नेपाली-जीवन अत्यन्त जटिल अवस्थामा पुगेको प्रतीत हुन्छ । यहाँ धोका,हाँसो, आँसु, पश्चात्ताप छ र जीवन बर्बादीको मूल केन्द्र बनेको छ । अनि उत्पीडन र उच्छ्वासहरू यसै यसै बर्सिन्छन् । त्यसैले यहाँ के छैन, जे पनि छ – समाजको अवहेलना, नारीको पवित्र प्रेमसँग खेलबहाड र चोखो प्रेमबाट दुर्घटित नारी-जीवन आदि आदि । त्यसैले त मायालाई धोका दिएकोमा शेखर पछुताउँछ, परशुराम बस्नेतसँग माफी माग्दै

ऊ नतमस्तक वन्दछ र मायासँग गरिएको प्रेम आत्महारा प्रेम हो भन्ने महसूस गर्दछ। अनि वीणा जस्ती आदर्श नारीसँग नाता जोड्नुको त के कुरा नजीक पर्न पनि झस्किन्छ, खुम्चिन्छ र आफूलाई नीच व्यक्तिहरूको लहरमा उभ्याउन किञ्चित् पनि हिचकिचाउँदैन। ऊ आफूलाई उद्भ्रान्त बटुवा र निरुद्देश्य पथिकको रूपमा स्वीकार्दछ। अनि जीवनको दौडानमा रंगून हुँदै ईरावतीको किनारामा गोठाला भाइहरूसँग घुलमिल हुन पुगेको शेखर मोटा राईले थापेको पासो स्वरूप उसकी छोरी गौरीको प्रेमपासमा पर्न थाल्दछ; तर पनि उसलाई अतीतका घटनाहरूले वेला-वेलामा कोपरिरहेका हुन्छन्, तर्साइरहन्छन् र झस्का दिन्छन्। उसको भाव भङ्गिमा देखिएको आवेग र संवेगले गौरीलाई मूक बनाइदिन्छ। ईरावतीको किनारामा छरिएका गोठालाहरूका अन्नदाता मोटा राई छन्, उनी मालिक रे, अरू उनका नोकरहरू! सुदूर पहाडी कन्दरामा बसोवास गर्ने, परंपरादेखि चलिआएका नियम पालन गर्ने र नेपाली जातिका कीर्ति-स्तम्भ बनेका हाम्रा हली-कोदाले गोठालाहरूको अवस्था नाजुक र दयनीय हुन्छ। उनीहरूको इच्छा, आकाङ्क्षा, व्यवहार र विचारमा छुरी चलेको छ, अन्धकारमय वातावरणमा उनीहरू अलमलिएका छन्। यस्ता अशिक्षित निमुखाहरूको उद्धारकार्यमा शेखर संलग्न देखिन्छ। उनीहरूलाई साक्षर बनाउन चाहन्छ; मोटा राई यसमा विरोध जनाउँछन्। पश्चिमी ढाँचामा ढालिएको शेखर अब यहाँ शुद्ध नेपाली बन्न पुग्दछ। उसका सुटपाइण्टले दौरासुरुवालको रूपमा काया फेर्दछन्। गौरी-लाई पनि जापानी पोशाकबाट हात धुन लगाइन्छ र ऊ शुद्ध नेपाली पोशाक-साडी लगाउँदछे। फोहोरी कुरा गर्ने, गुज्जा, दण्डिबियो खेल्ने र रक्सी पिउने लतमा लागेका ईरावतीका गोठालाहरूको जीवनमा आमूल परिवर्तन आइदिन्छ। शेखर तिनीहरूको भाग्यविधाताको रूपमा प्रस्तुत हुन्छ। हुन त संसार नै परिवर्तनशील छ र परिवर्तन हुनु प्रकृतिको नियम पनि हो, सोही अनुरूप यत्रतत्र छरिएर तितरवितर भएको प्रवासी नेपाली जीवनले पनि स्थायी बसोवास गर्न सकेको छैन। आसामको जंगल, ईरावती नदीको किनार, होटेल, फौजी सेवा, युद्धको मैदान, हवडाको मिल यिनै हुन् प्रवासी नेपाली-हरूका वासस्थानहरू। एक ठाउँमा बस्यो, माया प्रीति लगायो अनि त्यसलाई छोडेर अन्तै गयो कहाँ, कहाँ शून्यमा!! यो त वास्तविक जीवनको क्रम हो र यस्तै गतिमा चलेको छ प्रवासी नेपाली जीवन पनि। "प्रवासी नेपाली जीवन" भन्दा एउटै सिंगो रूपको उदय हुन्छ, पाठक वर्गको हृदयमा। तर त्यहाँ पनि एकताभित्र अनेकता र अनेकताभित्र एकता

पाइन्छ । विभिन्न व्यक्तिका विभिन्न विचारहरू छन्, अनि खड्का, राई, गुरुङ र मगरमा उनीहरू विभाजित भएका देखिन्छन् । ता पनि जातिप्रति-संबन्धी भेदभाव भने त्यो जीवनले दर्शाएको त्यत्ति पाइँदैन । हुन त व्यावहारिक जीवनमा उनीहरू आफ्नो जात र छोइ-छूतको ख्याल नगर्लान् भनी किट्न सकिन्न तापनि विदेशीको समक्ष उनीहरू एक हुन्छन्, एक नेपाली अर्को नेपालीको लागि जिउ-ज्यान फाल्न पछि पर्दैन ।

विवाह-जीवनलाई चिनाउने एउटा मूल मार्ग हो र यो जीवनमा एकैचोटि मात्र हुन्छ । यसका आफ्नै विशेषता र मान्यताहरू छन् । बढेका र हुर्केका आफ्ना सन्तानको हात-गोडा लगाउन हाम्रा आमा-बाबुहरू हतारिन्छन् । एक किसिमले हेर्ने हो भने हाम्रो समाजका छोरीहरूको भाग्य त आमा-बाबुकै हातमा निर्भर गर्दछ । उनीहरूले इच्छाएको र तोकेको व्यक्तिसँग छोरीहरूले नाइ-नास्ति नगरीकन गइदिनुपर्दछ । हाम्रा आमा-बाबुहरू केटाको दिल, आनिबानी, चालचलन र खूबी हेर्नुभन्दा बढी कुलघरान र पैसा हेर्छन् । अनि समाजको समक्ष आफ्नो नाक ठाडो पार्न बढीभन्दा बढीपसा खर्च गर्दछन् । यही परम्परामा अडिग देखिन्छ प्रवासी नेपाली-जीवन पनि । मोटा राई यस्तै एक प्रवासी नेपाली हुन् । उनी आफ्नी छोरी श्यामाको विवाह-विधानमा अग्रसर बन्दैछन् र खूब पैसा खर्च गरी इज्जत राख्ने धुन सवार हुँदैछ उनमा । एकातिर भोक, रोग, अशिक्षा र गरीबीले सताइएका निमुखाहरू यसै अलपत्र छन्, बस्ने वास र खाने गाँसको पत्तो छैन भने अर्कोतिर नाक ठाडो पार्ने नाममा हजारौं-हजारौं पैसा खर्च गरिन्छ । शोषकद्वारा चुसिएर विदेश पसेका र आफ्नो बाहुबलद्वारा केही पूंजी सञ्चित गर्न समर्थ नेपालीहरूमा समाजको उही गन्हाउने र थोत्रो रीति तथा विचारले नछोडेको तथ्य पनि यहाँ स्पष्टिएको छ । शिक्षा, सुधार र यस्तै अन्य उपकारी कार्यको लागि यसरी पैसा खर्च गरे जाति उठ्ने थियो, समाज सुध्रने थियो, भोकोले खान र नांगोले लाउन पाउने थियो । यस्ता नचाहिंदा आडम्बरी भावनाबाट प्रवासी नेपाली जीवन-मुक्त हुन नसकेको तथ्य प्रस्तुत गर्न "भ्रमर" सफल बनेको छ ।

शिक्षा जीवनको महत्वपूर्ण र सर्वोत्तम गहना हो, शोभा बढाउने बस्तु हो । "विद्या ददाति विनयम्" यो उक्ति पनि अकाट्य सिद्ध छ । जातिको सुधार यसबाट नै संभव छ । चोरले नचोर्ने, अंश-बण्डा गर्नु नपर्ने र बिदेशमा जाँदा साथी बन्ने यस्तो विद्याको महत्व त चेतनशील प्राणी ठहरिएको मान्छेले मात्र बुझेको हुन्छ । त्यसैले हामी "विद्याधनं सर्वधनप्रधानम्"

भन्दछौं । तर पनि कतिपय कमजोरीहरूले गर्दा मान्छे यसलाई ग्रहण गर्न असमर्थ भइदिन्छ । प्राचीन समयमा शिक्षाको महत्त्व थियो नै र स्त्री-शिक्षामाथि पनि हाम्रा पुर्खाऋषिमुनिहरूले जोड दिएको पाइन्छ । मध्य युगमा मुसलमानहरूको आक्रमणको फलस्वरूप स्त्री-शिक्षामा तगारो लाग्दछ । अनि त्यसपछिको युगले स्त्री-शिक्षा र स्त्री-स्वतन्त्रतामा जोड दिएको कुरा सर्वविदित बनिदिन्छ । यही क्रम "भ्रमर"ले अँगालेको प्रवासी नारी-जीवनमा पनि देखा पर्दछ । आर्थिक अवस्थाको कमजोरीको अचानो बनेका प्रवासी नेपालीहरूका छोराछोरीहरू त यसै उसै पनि गोठाला, गोठाल्नी, हली-कोदाले, कुल्ली र होटेलका कान्छा-कान्छी बनेकै छन्; तर मध्यम र उच्चश्रेणीका नेपालीहरूले भने पुरुषको अतिरिक्त स्त्री-शिक्षामा पनि चाख राखेको र ध्यान दिएको कुरा यसै उपन्यासका नारी पात्रहरू-बीणा, श्यामा, गौरी र मोटा राईकी मुखिनी आदिको प्रसंगले प्रष्ट पारेको छ भन्न पछि हट्नुपर्दैन ।

आधुनिक उपन्यासका जन्मदाता सरदार रुद्रराज पाण्डेज्यूपछि लगत्तै देखा परेका प्रवासी उपन्यासकार श्री रूपनारायण सिंह हुनाले उनको यो अमर उपन्यास प्रारंभिक उपन्यास मानिन्छ ताँपनि सिंहज्यूको प्रखर बौद्धिकता, साहित्यकता, प्रतिभा र सफल कलाकारिताले गर्दा उनको यो "भ्रमर" उपन्यास कुनै पनि साहित्यको प्रारंभिक कालमा पाइने असंगठित साहित्य जस्तो छैन र पूर्ण विकसित उपन्यासका रूपमा यो देखा परेको हुनाले यसका घटना, पात्र र चरित्रचित्रणहरू आधुनिक ढंगका र सजीव पनि भएकाले एकातिर यसले आफ्नो औपन्यासिक कोमलताले पाठकहरूको हृदयलाई आफूतर्फ खिचेको छ भने अर्कोतर्फ सफल तरीकाले प्रवासी नेपाली जनजीवनको चित्र पनि पाठकसमक्ष प्रस्तुत गर्न सकेको छ ।

नेपाली गद्यको प्रारम्भ र विकास

–खेम कोइराला 'बन्धु'

नेपाली भाषाको प्राचीनतम नमूना १३७८ को आदित्य मल्लको ताम्रपत्र हो–आजसम्मको अन्वेषणअनुसार । यसको प्रारम्भ करीब १५०० बि. सं. मा नै भएको थियो भनेर आंकनै नसके पनि औंल्याउने सम्भावना भने रहेको छ । नेपालीका प्रारम्भिक गद्यहरू अभिलेखहरूमा मात्र प्राप्त छन्-- शिलालेख, ताम्रपत्र, कनकपत्रको रूपमा । १३७८ देखि १७७९ सम्मको लामो नेपाली भाषा लेखनको परम्पराको क्रममा १७८० मा प्रेमनिधि पन्तको प्रायश्चितप्रदीप, अनूदित नहुन्जेलसम्म साहित्यको नाम लिन सकिने कुनै कृति प्रकाशित भएनन् । यद्यपि यसै सन्दर्भमा यस पूर्व प्रकाशित 'बाज-परीक्षा' १७० तिर बाणीविलासका, ज्वरोत्पत्ति-चिकित्सा १७७३ औषध-रसायन १८०० अजीर्ण-मन्जरी जस्ता औषधिसम्बन्धी पूर्ववर्ती कृतिहरू र नृप-श्लोकी, रुद्राक्ष महात्म्य, लक्ष्मी-धर्मसंवाद, तुलसी-स्तव जस्ता धर्मशास्त्र एवं आचार-शास्त्रका आत्मबोध, उपनिषद् योगवाशिष्ठ वेदान्त र जोसमती सम्प्रदायका दार्शनिक केही समवर्ती 'र पश्चात्वर्ती' कृतिहरू छँदैछन् । तैपनि मौलिक परम्परालाई भाषागत, दृष्टिले उल्लेखनीय क्रम स्थापना गर्ने कृति प्रायश्चितप्रदीप नै भएको छ ।

नेपाली गद्य विकासको दृष्टिले दिव्योपदेश १८३२ निकै महत्त्वपूर्ण मान्नुपर्छ । नेपालको इतिहास, र राजनैतिक ज्ञानको दृष्टिले त यो झन् महत्त्वपूर्ण छ । नेपाली राष्ट्रिय परम्पराको दृष्टिले चेतनाको दृष्टिले निकै महत्वको स्थान राख्ने भएकोले मात्र होइन यसको, ठूलो स्थान मौलिकता प्रभावकारिता यसमा भएकोले हो । यसै सन्दर्भमा यसभन्दा समयक्रमले केही अघि मानिनसक्ने तर भाषिक दृष्टिले यसै समयको 'रामशाहको जीवनी'

निकै राम्रो भाषा भएकोले उल्लेखनीय छ। यस्तै पृथ्वी नारायण काहको जीवनीको भाषा पनि राम्रो छ।

नेपाली गद्यमा लेखिएका कृति माथिका भए पनि आजसम्म पाइए-अनुसार नेपालीमा लेखिएको प्रथम साहित्यिक कृति हो भानुदत्तको १८३३ को हितोपदेश मित्रलाभ। सुन्दर आकर्षक गद्यशैलीमा राम्रो छ, त्यो संस्कृतबाट अनूदित तीन उपकथाहरू सम्मिलित गरेको यसलाई उपन्यासको प्राक्रूपको संकेत मान्न सकिन्छ। ता पनि नेपाली साहित्यको कथा प्रारम्भ भएको सन्दर्भमा यसको निकै महत्त्व छ। शक्तिबल्लभको नाटक "हास्यन्कदम्वकम्" १८५५ र श्री भवानीदत्तको नाटक 'मुद्राराक्षस'को दुवै नाटक भए पनि संवादभन्दा आख्यान बढी भएकोले उपन्यासको प्राक्रूपको संकेत दिन्छन्। यसो भए ता पनि हास्यकदम्वकम् पहिलो नेपाली नाटक मानिन्छ। आफैले लेखेर यसका लेखकले अनुवाद गरेको यसमा गद्यको परिष्कृत शैली पाइन्छ। हितोपदेशले नेपाली गद्यको राम्रो रूप देखाउँछ। "मुद्राराक्षस" आत्मवोध, हितोपदेश जस्ता कृतिले श्री भवानीदत्त पाण्डेको गद्य लेखनको अभिरुचि स्पष्टत: पत्तो लगाउन सकिन्छ।

भवानीदत्तभन्दा अघि नै साहित्यको सेवामा संलग्न जयदेवको १८८८ को संस्कृतबाट अनूदित गीता गोविन्द वा योगी अम्वरगीरको गद्य, बिजयानन्दको महाभारतको १८८६ मा गरेको अनुवाद वा १८८८ मा अनूदित कुनै राजपण्डितबाट 'राजधर्म' जस्ता गद्यात्मक कृतिले नेपाली गद्य साहित्यको विकास परम्परामा ओधी सहायता गर्दछन्।

भानुदत्तको मित्रलाभ पछि मुन्सीको १८७६ मा लेखिएको तीन आह्वानहरू "नेपाली कथाको प्राक्रूपलाई राम्ररी औल्याउँछन् ता पनि यी तीन वटै कथाबाट नेपाली कथाको प्रारम्भको संकेत मात्र भन्न सकिन्छ। कृष्ण-चरित्र, दशकुमारचरित्र बाह्यसुधा (१८८५ तिर) जस्ता कृतिलाई नेपाली उप-न्यासको प्रारूप मात्र भन्न सकिन्छ। ईसाईहरूका बाईबिलको अनुवाद, रामायण, महाभारतको अनुवाद, औषधि, धर्मशास्त्र पुराण, आदि संस्कृतका, नाटक, कथा र काव्य उपदेश (कविता) का सामान्य अनुवाद र धार्मिक संप्रदायका पुस्तक पाइन्छन्। यस कालमा जे. ए. एटनका कृति पनि उल्लेख्य छ। सुन्दरानन्दको त्रिरत्न-सौन्दर्यगाथालाई त्यति महत्व नदिए पनि अध्यात्मरामायण (१८९६) लाई भाषिक र औपन्यासिक दृष्टिले निकै महत्त्वपूर्ण मान्नुपर्दछ। यो रचना न पूर्ण अनूदित हो, न पूर्ण मौलिक। यो भानुभक्तको रामायण (गद्य)को समानान्तर गद्यात्मक कृति हो र नेपाली उपन्यासको—प्रथम बीजारोपण पनि एक अर्थमा नेपाली उपन्यास-परम्परामा महत्त्वपूर्ण प्रयोग र उपलब्धि हो यो।

जंगबहादुरको बेलायत यात्रा (१९१० बत्तीस सालको रोजनाम्चा (१९३२) ले यौटा नयाँ परम्परालाई दर्शाउँछन् । पहिलोले यात्रा (निबन्ध) गद्य साहित्यको प्रारूप दिन्छ भन्ने दोस्रोले दैनिक गति विधि, डायरीको परम्परा प्रारम्भ गर्दछ । यस समयमा लेखसम्म पाइए पनि निबन्धको भने प्रयोगसम्म पनि पाईंदैन । नेपाली गद्यको प्रारम्भिककाल उपन्युक्त समय, र कृतिहरूलाई माने पनि मोतीरामको साहित्यमा प्रवेश नहुन्जेल गद्य साहित्यको उपयुक्त विकास भएको मान्न सकिँदैन । हो गद्य परम्पराको इतिहासलाई अघि बढाउन यसको प्रारम्भलाई यसभन्दा धेरै अघि भएको हो भन्न चाँहि सकिन्छ । त्यसो हुँदा हुँदै पनि नेपाली गद्य साहित्यको प्रारम्भलाई सारै अघि ठेल्न चाँहि सकिँदैन । मोतीराम भट्टको आगमनले नेपाली साहित्यको इतिहासमा खास गरेर गद्य विधामा एउटा महत्त्वपूर्ण परिवर्तन दिन्छ । मोतीरामको समयदेखि नै गद्यले विविधता प्राप्त गर्दछ । यसै समयदेखि नै नाटक उपन्यास, जीवनी, निबन्ध, कथा जस्ता कुरा प्रारम्भ हुन्छन् । पत्र-पत्रिकाको—प्रकाशनको परम्परा, पुस्तकालय, छापाखानाको स्थापना पनि यसै समयमा हुन्छन् । गद्यमा एकरूपता, संगठनात्मक सिर्जनात्मक प्रयास यसै समयमा हुन्छ । मोतीरामका स्वप्नाध्यान, शकुनीती, प्रियदर्शिका जस्ता कृतिहरू यस समयका महत्त्वपूर्ण उपलब्धि छन् । प्रियदर्शिका नेपाली नाटकको परम्परामा प्रथम रूपान्तरण हुनाले ठूलो महत्त्व राख्दछ । खास गरेर कविवर भानुभक्त आचार्यको जीवनचरित्र नेपाली साहित्यको पहिलो जीवनी विधा हो, त्यति मात्र नभएर यो नेपाली समालोचनाको प्रथम संकेतात्मक कृति पनि हो । यस कृतिमा नै भानुलाई आदिकवि र सहज कवि भनेर विश्लेषण गरिएको छ । यसपछि बीरसिक्का (१९४६) नेपाली साहित्यको महत्त्वपूर्ण घटनाहो । यो नवयुगका प्रवृत्तिहरूको नेपाली जनतामा महत्त्वपूर्ण संकेत हो । श्रृंगार, साहस, रोमाञ्च आदिको संस्थापना पनि ने. उपन्यासमा यसैबाट हुन्छ । शिवदत्तको यस कृतिले नेपाली साहित्य परम्परामा यौटा महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेको छ । यद्यपि यो यस भूगोलको घटना होइन । यसका घटना, पात्र, वातावरण, उडुवा, डुलुवा कल्पनाका धरातलमा रमाउने अतिरञ्जनावादी छन् अद्भुतता, अतिमानवीयता नै यसको संस्कार हो । देवबल, मन्त्रबल, जादूबल यसका विशेषता हुन् । खास गरेर माध्यमिककालीन प्रवृत्तिको यसमा चित्रण पाइन्छ । जो जासूसी, श्रृंगार, तिलस्मी, घटना र रोमाञ्चमा विश्वास गर्छ ।

यसै सन्दर्भमा, सुखार्णव, महाभारतका गद्य रूपान्तर १९५० मा देख्न पाइन्छ । यसले सुन्दरानन्दकै परम्परालाई पछ्याउँछ । सदाशिव शर्माको महेन्द्रप्रभा १९५८ र गिरीशवल्लभ जोशीको बीरचरित्र १९६० यी दुई

कृतिको महत्त्वपूर्ण स्थान रहेको छ । ऐतिहासिक सन्दर्भमा र साहित्यिक सन्दर्भमा पनि यी दुई कृतिको औधी ठूलो स्थान छ । यद्यपि वीरचरित्र पनि वीरसिक्काको माध्यमिक प्रवृत्तिबाट मुक्त हुन सकेन, ता पनि अप्रत्यक्ष नेपाली पनको स्पर्श अझ बढी वीरचरित्रमा पाइन्छ । वीरसिक्काको तुलनामा सदाशिव शर्मा औपन्यासिक दृष्टिमा निकै बढी सफल भएको परिचय पाइन्छ । गिरीश बल्लभमा त निकै बढी नै मान्नुपर्दछ । कथा र उपन्यासको दोधारमा विरसिक्का भएकोले पछिका यी दुई कृतिलाई नै प्रथम नेपाली उपन्यास मान्नु पर्ने देखिन्छ । यसले नेपाली पात्र घटना स्थल, बोली, व्यवहार, विज्ञानको समान परिवेश र संघर्षको वातावरणले गद्य साहित्यमा नयाँ परंपरा थपिदिन्छ । सदाशिव-शर्माको यम पंचक र सुन्दरी भूषण त्यससमय गो. प. र सुन्दरीमा प्रकाशित भए पनि त्यति महत्त्व राख्न सक्तैनन् । न रसिकको विलासिनी, रामप्रसादको मधुवाला र कलावतीले नै कुनै महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्न सक्छन् बरू केही समयपछिका विज्ञानविशालका महारानी प्रियंवदा र डा० सूर्यप्रसाद उल्लेखनीय छन् । अधुरो रहँदा रहँदै पनि विज्ञान-विलासको संवादात्मकता विशेषता हो– खास गरेर औपन्यासिक दृष्टिले यस सन्दर्भमा केदारनाथ आचार्यको 'दयाकी भावी' र अम्बालिका देवीको 'रजपूत रमणी' केही उल्लेखनीय छन् । तर यति हुँदा पनि आधुनिक उपन्यासको शुरू हुँदैन र संक्रमणकालीन अवस्था जस्तो गरेर पूर्वी एशिया र पश्चिम-एशियाका आख्यान साहित्यको प्रभावबाट रोचक, मनोरञ्जक उपन्यास र कथाको आभास दिने वेतालपच्चीसी, शुक बहत्तरी, बृहज्जातक, सिंहासनबत्तीसी, गुलबकावली, हात्तीमताई, अलाउद्दीनको चिराग, जस्ता कृति लेखिन्छन् । तापनि यिनीहरू वीरसिक्काकै छत्र-छाँयामा बाँचेका पाइन्छन् । दयाकी भावी, चक्रपरिक्रमा, राजपूत रमणी जस्ता कृतिहरू आएपछि भने औप-देशिकता, नैतिक शिक्षा जस्ता कुराले आधुनिक प्रवृत्तिको संकेत पाइन्छ । तर नेपाली उपन्यासको आधुनिक प्रवृत्तिपूर्ण शिल्पगत र विषयगत दृष्टिले भने १९९० अगाडि पाइँदैन ।

भानुदत्तको हितोपदेश, मुन्शीका तीन आहान, वीरसिक्का र स्वस्थानी-व्रतकथा, मुद्राराक्षस बाईबिलको अनुवाद (१८७८) कथाको सन्दर्भमा चर्चा भइसकेका छन् । नेपाली कथाको प्रारूप हितोपदेश–मित्रलाभमा पाइन्छ भने लघु कथाको संकेत तीन आहानमा । नेपाली कथा वीरसिक्काको कथात्मक प्रभावमा विकसित हुन्छ भन्ने कुराको संकेत माथि नै दिइसकिएको छ ।

पत्र-पत्रिकाको प्रकाशनले कथाको विकासमा एउटा महत्त्वपूर्ण जमर्को गर्छ। गोर्खा-जीवन पत्रिका, सुन्दरी, चन्द्रिका, गोर्खा-संसार, तरुण गोर्खा गोरखापत्र, माधवी जस्ता पत्रिका यस क्षेत्रमा निक्कै सहायक बने। वीरसीक्का लाल हीरा, नरेन्द्र मोहनी, हात्तीमताईका कथा, गुलबकावली, तोता मैना, अबोला मैयाको कथा, अकबर-बीरबलको कथा, आदि कथाहरूले अनुवाद, रूपान्तर मात्र गरायो तर माथिका पत्र-पत्रिकाबाट केही मौलिक कथा पनि पाइयो। फ्रेंच, जापानी, बंगला, अंग्रेजीको, रूपान्तर र अनुवादबाट पौराणिक, आध्यात्मिक, नैतिक, ऐतिहासिक कथाको विकासमा जोड गरेको छ। माधवीमा प्रकाशित सुलोचना-वृतान्तले ऐतिहासिकता बताउँछ। यसै समयका रत्नसिंह गुरुङ्को 'औट पोष्टको कथा' (१९७१) भन्ने पुस्तक मे. अमरसिंह थापाको अंग्रेजीमा रूपान्तरित राम्रो कृति हो। यसैबाट नै ने. कथाको प्रारम्भ मान्न सकिन्छ। विचित्र कविको महाठगको कथा (पुस्तक) १९७२ तिर र वकिलको भाग्य भन्ने १९७५ को जलधरको कथा, गोरखा-संसारका १९४६ र १९४८ का वीरसिक्का र स्वस्थानी-व्रत कथाले नेपाली कथाको नयाँ संकेत दिन्छन् र विकासको क्रम उल्लेख गर्छन्। वीरसिक्का यस्तो कृति हो जब कथा-वस्तुको धरातलमा १९९० सम्मको नेपाली कथा विकसित हुन्छ। यसै कृतिको माध्यमबाट नेपाली उपन्यास र कथा परंम्पराले यौटा नयाँपन प्रारम्भ गर्छ। कवितामा शृङ्गार स्वाभाविक बन्छ। माध्यमिक-कालीन प्रवृत्तिको शृङ्गारिक जासूसी औपदेशिक र धार्मिक प्रवृत्ति देन हो भने त्यसको संकेत वीरसिक्कामा पाइन्छ। यस वेलाका 'वियोग' (१९८३) लाहुरेको देवीको वली (१९८५) निकै महत्त्वपूर्ण कथा हुन्।

वियोग प्रवासी नेपालीको चित्रणको प्रतीक थियो भने देवीको वली दशैंको घटना हो। सामाजिक जन जीवनमा आधारित यी कथाका अतिरिक्त (नरबहादुर गुरुङ्को हिन्दू-देवीविलाप) जस्ता कथा महत्वका छन्। १९८६ मा गोर्खामा प्रकाशित रामसिंहको एउटा गरीब सार्कीकी छोरी र प्रेम आलेको करनीको फल' मा प्रवासी नेपाली जीवनको चित्रणको अतिरिक्त यथार्थवादी दृष्टि र मनोविज्ञान सन्दर्भ दिन खोज्छन् र नवीन विषयतर्फ नै आफ्नो दृष्टि गर्दछन्। यस समयका कथा खास गरेर प्रवासी साहित्यकारका नै थिए। वास्तवमा कथा-कुसुम दार्जीलिङ १९९५ नआउन्जेल पूर्ण रूपमा नेपाली आधुनिक कथाको प्रतिष्ठापन हुँदैन।

नेपाली नाटक-परंपरा साहित्यका अन्य विधा झैं मौलिक, अनूदित, रूपान्तरित र निजी लेखनको रूपमा देखा पर्छ। १८५५ को शक्तिबल्लभको

संस्कृत अनूदित हास्यकदम्बकम् नाटकमा प्रथम कृति हो पूर्वाभासका रूपमा। यसमा आख्यानात्मकताले संवादात्मकतालाई उछिनेको छ। १८९२ को भवानीदत्तको संस्कृतबाट अनूदित मुद्राराक्षसले पनि यसलाई उछिनेको छ। मोतीरामको आगमन पूर्व १।२ अन्य पाइए तापनि नाटकीय दृष्टिले उल्लेखनीय नभएकोले मोतीराम पछि नै नाटकले निक्कै फराकिलो हुने मौका आउँछ। भाषिक दृष्टिले मौलिक, अनूदित र रूपान्तरको प्रक्रिया यी समयका सबै कृतिमा क्रमशः पाइन्छ। मोतीरामको प्रिय-दर्शिका, (१९४२) यस दृष्टिले धेरै महत्त्वपूर्ण छ र यसलाई रूपान्तरित कृति भन्न सकिन्छ। यस्तै मोतीको अर्को नाटक शाकुन्तल निकै महत्त्वको छ। यहाँदेखि नै नाटकमा मौलिकता प्रारम्भ हुन्छ। यसै क्रममा ज्ञानभक्ति-तरंगिणी, नामक प्रहसनको रूपान्तर हुन्छ (१९६०) मा श्री मेदिनीप्रसादबाट। झण्डै योसंग तीर्थप्रसाद आचार्यको (१९५९) मा विचित्र रत्नभाण्डागार प्रकाशित भयो, जसलाई नाटक मात्र उपयुक्त हुन्छ। यसपछि नै नाटकमा महत्त्वपूर्ण प्रयोग हुन्छ पहलमानसिंह स्वांरको अटलबहादुर (१९६२) देखि। वास्तवमा यसबाट करुणाको प्रवेश गर्छ Tragedy र यो ह्यामलेटको प्रभावमा भए पनि रूपान्तरको केही आभास रहिरहन्छ यसमा। कति विवेचकले भनेका छन्– यो प्रथम मौलिक नाटक हो। दुःखान्त्यको आधारमा प्रथम नाटक माने पनि मौलिक मान्न सकिन्छ वा सकिंदैन प्रश्नै छ। यस्तै रामप्रसाद सत्यालको फूलमा भमरा अर्थात् भक्त प्रह्लाद (१९८५) हिन्दी नाटककार पं. राधेश्यामको नाटकको रूपान्तर हो तर यो पूर्ण नेपाली छ सामाजिक र राजनैतिक दृष्टिले अटलबहादुर जस्तै आफ्नो भाषामा। पौराणिक आख्यान र संस्कृतेली कथानकमा आधारित अन्य नाटकहरूमा केदार शमशेरको दुर्गा-भक्ति तरंगिणी (१९७२) वीर शुक चरित्र (१९७३) लेखनाथ र राममणिको भर्तृहरि-निर्वेद (१९७४) र अशोकसुन्दरी (१९७४) जीवेश्वरविलासको नाटिका सीता (नाटक) उल्लेखनीय छन्। यस क्रममा देखा पर्ने श्रवणकुमार, हरिसंवाद, विल्वमंगल, सावित्री आदि संस्कृत कथानकमा आधारित र शाह बहराम, अबुल हवन, कनरूजमा हवाई मजा लिई भल्लाउद्दिन, कामकन्दला, मित्रदुःख-हरण, जस्ता कृतिले एशियाली आख्यान विकासलाई मदत पुऱ्याएका छन्।

केदारशमशेर थापाका मदालसा, वीर प्रह्लाद, वीर सावित्री नाटक छन्। यसै समयका वीर सुदर्शन, भाषाको दृष्टिले हिन्दी प्रयोगले बिटुलिएको छ भने चरित्र चाहिं नेपाली नै छ। शम्भुप्रसादका रत्नावली (१९७२) शकुन्तला (१९७३) मौलिक र रूपान्तरको बीचका रूपमा देखा-

पर्दछन् । केशर शमशेरको विक्रमोर्वशीय (१९८२) र पारसमणिको बुद्धचरित्र (१९८३) र फूलमा भमरा अर्थात् बारुलो (१९८५) स्मरणीय छन् । खास गरेर यस समयको नाटकीय प्रवृत्ति संस्कृत, हिन्दी, उर्दू, अंग्रेजीको नाटक परिवेश त्यसको अनुवाद, रूपान्तर र सामान्य मौलिकता नै हो । सस्तो मनोरञ्जन र हलुका सन्देश दिने ।

यस समयका नाटक सामाजिक मानसिक जटिल जीवनको चित्रण दिन सक्तैनन् । रीतिकालीन प्रभाव यो वेला पर्याप्त छ ।

निबन्ध विधा अंग्रेजीबाट आएको हो – पश्चिमेली परम्पराबाट साहित्यिक निबन्धको अर्थमा नेपाली लेखनपद्धतिको प्रारम्भ १३९३ तिर भए पनि ने० लेखकहरू १८ रौं शताब्दीको प्रारम्भमै देखा परे पनि निबन्धको पूर्वाभास दिव्योपदेश आदि कृतिमा देखा परे पनि निबन्धको प्रारम्भ मोतीरामपछि मात्र हुन्छ । यद्यपि निबन्ध गद्यमा लेखिने कुरा हो भन्ने हो भने निबन्धको प्रारम्भ दिव्योपदेशदेखि हुन्छ, तर पाश्चात्य परम्परा र परिभाषा अँगाल्दा निबन्धको प्रारम्भ धेरै पछि भएको थाहा पाइन्छ । निकै गद्य लेखेर गोरखा पत्रिका सामान्य भाषिक विकासको सामर्थ्य देखाउँछ, तर भाषिक सामर्थ्य नै निबन्ध होइन । गोरखापत्र (१९५८) का लेख वा सुन्दरीको (१९६३) अलङ्कृत भाषा र माधवी (१९६५) मा सामान्य गद्य देखा पर्छ तर ती निवन्ध भन्न चाहिँ मिल्दैन हो, निबन्धको प्रारूप भने अवश्य हुन्छ । यद्यपि निबन्धको प्रारूप गोरखापत्रबाटै हुन्छ, यो माधवी र चन्द्रिकामा (१९७५) मा आएर विकसित हुन्छ । जयपृथ्वीबहादुरका लेख र नरदेव पाँडेको 'मोतीरामको जीवनी' जस्तो कृति निबन्धका विकासमा सहायक छन् ।

वीरेन्द्रकेशरीको सुन्दरीमा प्रकाशित राममणिको माधवीको 'कविता रीति' ने. निबन्धमा वास्तविक पूर्वाभास हुन् । वास्तवमा दिव्योपदेशदेखि १९७४ सम्मको समयलाई ने. निबन्धको प्रारूप र त्यसपछिको समयलाई प्रारम्भिक काल मान्नुपर्ला अर्थवा प्रारूपलाई प्रारम्भ र मोतीको समयपछि विकास भने हुन्छ । चन्द्रिकामा प्रकाशित श्री शम्भुप्रसाद ढुंगेलको महेन्द्रमल्ली र जूनकीरी महत्त्वपूर्ण निवन्ध हुन् र शम्भुप्रसाद ढुंगेलको महेन्द्रमल्ली प्रथम नेपाली निबन्ध हो पारिभाषिक पश्चिमेली दृष्टिले त्यसको विकासका निम्ति प्रवासका जन्मभूमि, गोरखासंसार, ने. सा. सं. पत्रिका अझ महत्त्वको छन् । यसपछिका निबन्धकारमा वेदनिधि शर्मा, विद्यावती, पारसमणि, चिरंजीवी पौड्याल, आदि विशेष उल्लेखनीय छन् । गोरखा खबर कागज, तरुण गोरखा, गोर्खेसंसार, यस दृष्टिमा ठूलो महत्त्वका ठहर्छन् । नेपाली निबन्ध

विकासको क्रममा १९९१ याने शारदा प्रकाशन पछिमात्र आधुनिकता प्रारम्भ हुन्छ । प्रवासबाट प्रारम्भ भएको नेपाली निवन्धमा जातीय चेतना, सुधारात्मक चिन्तना, भावना र भावुकताको स्तर आफ्नै छ र भाषिक प्रेमका आधारमा त्यो विस्तारै बढ्छ । वर्णनात्मक र विवरणात्मक सामान्य रूपका निबन्ध हुँदै १९९१ पछि यसमा आधुनिकता पाइन्छ ।

नेपाली गद्यको प्रारम्भ धेरै अघि भए पनि माध्यमिक काल नआउन्जेल नेपाली समालोचनाको संकेत सम्म पनि प्राप्त हुंदैन । निश्चय पनि पत्र-पत्रिकाको प्रकाशन यस बिधाको विकाशमा सहायक कुरा हो र कवि मोतीराम भट्टको भानुभक्तको जीवन-चरित्र यस विषयको प्रथम प्रयोग हो । परिचय र प्रचार भाषाप्रेम टिपोट, धारणा व्यक्तचाइ इ. को माध्यमबाट ने. समालोचनाको प्रारम्भ भयो । खास गरेर मोतीरामबाट टीका-टीप्पणीको रूपमा यसमा कवि भानुभक्तको भाषिक विशेषता, कविहृदय, कला–सौन्दर्य, अभिव्यक्ति–सामर्थ्य र वैचारिक प्रतिभाको परिचयको प्रभावात्मक वर्णन पाइन्छ । कवि दुई प्रकारका हुन्छन्, एक स्वाभाविक अथवा सहज कवि, दोस्रो संसर्गी अर्थात् कृत्रिम कवि भनेर मोतीले आदि प्रतिनिधि कवि भानुको प्रथम मूल्यांकन गरेर प्रथम समालोचकको पगरी पाएका छन् । वास्तवमा नेपालीमा समालोचना स्वाभाविक प्रतिक्रियाबाट हुन्छ । यसै समयमा गोरखापत्रमा समालोचना शीर्षक अन्तर्गत पं. देवीप्रसाद उपाध्यायको सुनंदा सरोजिनी (१९६४) उपन्यास र मानकमित्रको श्री आदर स्तुती (१९७०) ज्येष्ठ गो. मा प. समालोचना प्रकाशित पाइन्छ । वास्तवमा समालोचना र आलोचनाको सामान्य संकेत मात्र हो यो । प्रशस्त कृतिहरूको रचना नभई समालोचना प्रारम्भ हुंदैन र त्यसैले यस समयसम्म यो प्रवृत्ति नदेखिई केवल त्यसप्रतिको चासो मात्र देखिन्छ । त्यो त नेबुला र शारदाले पनि यस सन्दर्भमा महत्त्वपूर्ण काम गर्दै आएका छन् । कृष्णचन्द्रजीले यति चर्चा गर्दा गर्दै पनि समालोचनात्मक चेतना भएका पत्र-पत्रिका सुन्दरी र माधवीको चर्चा गर्न भुलेका छन् सुन्दरी र माधवीका प्रयास यस्ता हुन् जुन छुकछुके हुंदाहुंदै पनि आलोचनात्मक विकासमा सहायक छन् । भाषिक टिप्पणी र रिपोर्ट, लेख, टिपोट, संपादकीय यस सन्दर्भमा निकै महत्त्वको छ । यस बेलाको आलोचना भन्नु पुस्तक–परिचय र सामान्य चिनारी वा प्रतिक्रिया व्यक्त्याइ नै हो ।

यस समयसम्ममा यात्रासाहित्य, संस्मरण–साहित्य, प्रबन्धको पूर्वाभास देखिइसकेको थियो । माधवी, सुन्दरी जस्ता पत्रिकाको प्रकाशनले व्याकरणको चर्चालाई राम्ररी बढायो । यद्यपि ने. व्याकरणको प्रारम्भ जे. ए.

एटनबाट भयो, तर सुब्बा वीरेन्द्रकेशरी राजा जयपृथ्वीबहादुर सिंह विश्वमणि आ. दी. गुरु हेमराज पाँडेले यसको क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण योगदान दिए। यसै सन्दर्भमा राममणि आ. दी. पादरी गंगा प्रसाद प्रधान, सोमनाथ सिग्देल आदिको उल्लेख गर्नु आवश्यक ठहर्दछ। जसबाट गद्यको विकास सहायक भयो १९७० मा गो. भा. प्र. स. स्थापना हुनु, भाषामा ब्याकरणगत समितिबाट एकरूपता ल्याउनु गद्यलाई परिष्कार र परिमार्जन गर्ने प्रयास हो। यसै सन्दर्भमा आधुनिक गद्यको निर्माणमा सबभन्दा महत्त्वपूर्ण दिने चक्रपाणि चालिसेको देन उल्लेखनीय हुन आउँछ, जसमा निजको प्रथम कोष स्मरणीय छ। ने. गद्यमा एकरूपता दिने, ने. गद्यको निर्माणमा चाख लिने निजको प्रवृत्तिले नेपाली गद्यमा मौलिकता आयो आधुनिक गद्यको स्वरूपको निर्माण भयो र यसै रूपमा ने. गद्य विकसित पनि भयो। नेपाली गद्य साहित्यमा आधुनिक काल कुन समयदेखि प्रारम्भभयो सोझै उल्लेखगर्न सकिंदैन किनभने विभिन्न विधामा विभिन्न समयमा आधुनिकता प्रारम्भ हुन्छ। नाटक विधाको आधुनिकता मुटुको व्यथा (१९८६) मा प्रारम्भ हुन्छ भने उपन्यास विधामा विष्णु चरणको सुमति (१९७१)मा प्रारम्भ हुन्छ र कथामा भने शारदाको प्रकाशन सँगै हुन्छ। निबन्ध विधामा पनि १९९१ पछि आधुनिकता प्रारम्भ हुन्छ। यसरी हेर्दा विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम चरणमा गद्य साहित्यका विभिन्न विधामा आधुनिकता प्रारम्भ भइसकेको प्रमाणित हुन्छ। ने. पद्य विधा जस्तै। संक्षेपमा भन्दा ने. गद्यको प्राथमिक काल र माध्यमिक काल अनूदित रूपान्तरितमा मूल रूपमा र केही मौलिक रूप हुँदै विकसित भएको स्पष्ट हुन्छ।

सहायक:—

१. विबरण — बासुदेब त्रिपाठी

२. ने. सा. को इतिहास — ताना शर्मा

३. राष्ट्रभाषा — बालकृष्ण पोखरेल

४. ने भाषाको उत्पत्ति — चूडामणि बन्धु

●

काव्यमा छन्द-विधान

– रत्नध्वज जोशी

छन्द कविताको बल हो, कबितालाई श्रुतिमधुर बनाउने काम छन्दले गर्दछ। छन्द कविताको जीवन लामो बनाउने रसादि हो। प्रशस्त पानी निश्चित परिधिभित्र सीमित रहनाले त्यसको प्रवाहको वेग बढेजस्तै छन्दविशेषको परिसीमामा बाँधिनाले पनि कविताको बल बढ्ने गर्दछ। कविताको भावअनुरूपको छन्दले काव्यलाई पढ्न र सुन्न रहरलाग्दो बनाउँछ। छन्दहरूका भित्र हुने अनेक थरीका लयहरूले काव्यवस्तुलाई सुपाठ्य बनाउँदै कविताको जीवनलाई लामो र लोकप्रिय बनाइदिन्छ।

गीति-काव्यमा कविको भावअनुकूल छन्दको चुनावले त्यस कविताको सौन्दर्य वृद्धिमा सहायता मिलेजस्तै प्रबन्ध काव्यहरूमा प्रसंग-सुहाउँदो गरी छन्दको परिवर्तनले काव्यको श्रीवृद्धि हुन्छ। कालिदासले आफ्नो खण्ड काव्य मेघदूत सिंगैलाई एउटै छन्द मन्दाक्रान्तामा लेख्दा काव्यवस्तुको प्रकृति अनुकूल छन्दलाई छानेका थिए भने विविध थरीका छन्द र प्रसंगयुक्त रघुबंश काव्यभित्र पनि त्यस्तै सीपको चिह्नारी दिएका छन्। दृष्टान्तका लागि नवौं सर्गभित्रका अनेक प्रसंग र थरी-थरीका छन्दहरूको उपयोगलाई लिन सकिन्छ। सर्गको शुरुदेखि त्रिपन्नौं श्लोकसम्म द्रुतविलम्बित छन्दमा राजा दशरथका पराक्रमहरू बयान गरिएका छन् त चवन्नौं श्लोकदेखि त्रिसट्ठीयौं श्लोकसम्म थरी थरीका वन्यजन्तुहरूको शिकार गरिएको प्रसंग वसन्ततिलका छन्दमा छन् र चौसट्ठीयौं श्लोक एउटामा प्रसंगलाई केही बदली सिंहको मृगराज

उपाधिउपर नै राजा दशरथले ईर्ष्या गरेका हुन् कि ! भन्ने उत्प्रेक्षा गर्दै प्रतापी राजाहरूको स्वभावतिर औंल्याउन शालिनी छन्दको उपयोग गरी सारै तेजिलो स्वभावका सिंह र अर्नाको शिकारको वर्णन औपच्छन्दसिक वृत्तमा २ श्लोकमा गरेका छन् । सतसट्ठीयौं श्लोकमा घोडाको नजीकैबाट उड्न लागेको मुजूरको शिकार नगर्नाको कारण मालिनी छन्दमा दिंदै दशरथको त्यति लामो शिकारको थकाइ मार्ने काम वनको बीचमा चल्ने शीतल र सुगन्धित हावाले गर्‍यो भन्ने कुरो रथोद्धता छन्दमा अठसट्ठीयौं श्लोकमा दिएका छन् र उनसत्तरीयौं श्लोक एउटामा प्रहर्षिणी छन्दमा राजा दशरथ कसरी राज्य-शासनको भार समेत मन्त्रीहरूको जिम्मामा सुम्पी शिकार खेल्ने व्यसनमा व्यस्त भए भन्ने देखाएका छन् ।

सत्तरीयौं र एकहत्तरौं श्लोकमा पुष्पिताग्रा छन्दमा राजा जस्ता दायित्वपूर्ण अभिभारा लिएका मानिसले त्यसरी शिकारमा लग्गू बनिदिनाले जंगलमा के कस्तो जीवन बिताउनुपर्‍यो र पनि राजाले त्यसलाई सुख नै सम्झन थाल्नुको फलस्वरूप कसरी तपस्वीहरूद्वारा निवास गरिएको तमसा नदीको तीरमा अर्थात् शिकारको लागि अयोग्य ठाउँमा पुगे भन्ने कुरो बहत्तरौं श्लोकमा अर्कै छन्दमा लेखी व्यञ्जनाद्वारा राजाको औचित्य नघाइको संकेत कवि गर्दछन् । माथिल्लो श्लोकमा त्यसरी व्यञ्जना वृत्तिद्वारा अभिव्यक्त गरिएको संकेतलाई खुलाउन त्रिहत्तरौं श्लोकमा फेरि अर्कै छन्द स्वागतामा लेख्तै राजा दशरथ त्यसरी कुवाटोतिर लाग्दा शिकारको मर्यादा समेत नाघी हात्तीले नदीमा पानी खान लागेको ठानेर आँखाले नदेख्ने ठाउँमा समेत अनुमानको भरमा शब्द-भेदी वाण हान्न पुगे-रजोगुणले चपलक्क छोपेपछि विद्वज्जनको हातबाट पनि त्यस्तो अनुचित काम हुनलाग्दछ भन्ने कुरो वैतालीय छन्दमा चौहत्तरौं श्लोकमा लेख्छन् । त्यसपछि नै राजा दशरथका वाणले मरणान्त घाइते भएका श्रवणकुमारले गरेका आर्तनाद सुनेर दिक्क हुँदै त्यही आवाज पछ्याउँदै घटना-स्थलमा पुगेका राजाले वाण बिझेका श्रवणलाई देखी आफैंलाई बिझेजस्तो अनुभव गरे भन्ने कुरो पचहत्तरौं श्लोकमा मत्तमयूर छन्दमा लेख्तछन् र त्यसपछिका छयहत्तरौंदेखि बयासीयौं श्लोकसम्मका सबै वर्णनहरू वसन्ततिलका छन्दमै लेखेका छन् ।

सात श्लोकमा गरिएका ती वर्णनभित्र राजाले श्रवण कुमारको चिह्नारी लिएका उनलाई उनका बाबु-आमाका नजीक पुर्‍याएका, अनजानमा भएको आफ्नो अपराध बताएका, शोकाकुल बाबु-आमाको सराप थापेका, उनीहरूले भनेअनुसार गरिदिएका तथा शापलाई मनमा लिई दरबार फर्केका

कुरा समेत उही उही छन्दमा लेखी त्यसअघिका अन्यान्य कुराहरू भने विभिन्न छन्दहरूमा लेखिएका व्यहोराहरूको अध्ययन मननबाट कवितात्मक कथाहरूमा कुन विषयलाई के कति महत्त्व कसरी दिन कालिदासले उचित ठानेका र कस्ता विषयलाई सामान्यमा गनेका रहेछन् भन्ने कुरो बुझ्न सक्तछौं ।

गद्यमा केही लेख्दा लेखाई लामो हुने देखियो भने विषय एउटै मात्र भए पनि त्यसभित्रका साना साना प्रसंगभेदहरू छुट्टिने गरी अनुच्छेदहरू छुट्याउँदै जान्छौं लेखाइलाई सरल र प्रभावशाली बनाउँनाको लागि कहीं कहीं एक दुइटा वाक्यको पनि एउटा अलग प्याराग्राफ छुट्याइएको हुन्छ। यस्तै प्रकारले पद्यमय ग्रन्थहरूमा पनि कुनै ग्रन्थलाई अथदेखि इतितक एउटै छन्दमा लेख्ने मनसाय कविको छ भने बाहेक अरू अवस्थामा आफ्नो शैलीगत सीप देखाउन चाहनेले प्रत्यक्ष रुपमा पचकाएर केही नभनी संकेतको रूपमा विषयवस्तुको ठाउँहेरी प्रसंग मिल्ने गरी छन्द बदल्ने गर्दछन् । त्यसबाट पाठकलाई कविको दुई थरीको सीपको चिह्नारी मिल्दछ : (१) कवि आफूले प्रस्तुत गर्न लागेको विषयमा कति एकाग्रतापूर्वक साना साना प्रसंग-भेदलाई समेत छुटचाउँदै लेख्न लागेका रहेछन् भन्ने थाहा हुन्छ । (२) आवश्यक परेको खण्डमा जुनसुकै छन्दमा पनि कवि समान रूपमा कलम चलाउन सक्तछन् भन्ने र कविको समृद्ध शब्द-भण्डारको संकेत पनि त्यसबाट पाइन्छ । भनूँ, वंशस्थ, वसन्ततिलका आदि छन्दमा मगण अर्थात् राज्यश्री जस्ता तीनै वटा २ मात्राका वर्णहरूको उपयोग हुनै सक्तैनन् भुजंग-प्रयात छन्दमा नगणका शब्दहरू रहनै सक्तैनन् । इत्यादि कुराहरूको याद कविले नराखेको खण्डमा पर्यायवाची र भर्कै गणका शब्द नपाइने नामहरूको लागि छन्द नै बदल्नुपर्ने अवस्था पनि पर्न सक्तछ । यस्तै कारणले मात्र छन्द बदलिएको छ भने त्यसबाट कविको योग्यता होइन, दुर्बलता मात्र प्रकट हुन्छ । यसरी वार्णिक समवृत्तमा कुनै काव्य लेख्नेहरूले निपुणता देखाउनको लागि याद राख्न सक्नुपर्ने विषय अनेक छन् ।

आ-आफ्नो देश कालअनुसार जहाँ, जुन बेला, जे-जस्तो साधन सुलभ छ, त्यसको उपयोग सर्वोत्तम रूपमा गर्न सक्नु त्यस व्यक्ति वा समाज-विशेषको विशिष्ट योग्यताको लक्षण हो । कालिदासको युगमा काव्य कृतिको सर्वश्रेष्ठ माध्यम संस्कृत भाषा र वार्णिक छन्दहरू थिए । कविहरूले प्रायः निश्चित त्यही परिधिभित्रको काव्य वस्तु र माध्यम-शैलीभित्र रहेर आ-आफ्नो सीप देखाउनुपर्दथ्यो । कालिदासले आफ्नो काव्य-वस्तुलाई सुहाउँदो छन्दमा लेख्नु र प्रसङ्ग हेरी छन्द बदल्नु त्यही सीप प्रदर्शनको लक्षण थियो । सज्जनहरूको योग्यता काम गराइको रूपबाट प्रकट हुन्छ, मुखको बकबकबाट हैन ।

नेपाली भाषाका कविहरूमध्ये भानुदेखि माधव घिमिरेसम्मलाई कुनै केही धेरै र कुनै केही थोरै नै भए पनि संस्कृत काव्य-परम्पराको पनि संस्कारमा हुर्केका कविहरूमा गने अनुचित हुँदैन। भानुभक्तको रामायण पल्टाउँदा पनि उनले कालिदासको माथिकै परम्परालाई अपनाएका हुन् भन्न सुहाउँदा छन्द परिवर्तन ठाउँ ठाउँमा पाइन्छन्। भानुले आफ्नो रामायणको बालकाण्डलाई १३८ शार्दूल विक्रीडित छन्द र एक वसन्ततिलका छन्द समेत गरी १३९ श्लोकमा पूरा गरेका छन्। त्यतिका श्लोकहरूमा एउटा मात्र अर्कै छन्दको श्लोक लेख्नमा गणसम्बन्धी कुनै किसिमको बाध्यता भानुलाई थिएन। जुन जुन गणका शब्द वसन्ततिलका छन्दभित्र रहन सक्छन्, तिनै गणका शब्दहरू शार्दूलविक्रीडित छन्दभित्र पनि राख्न सकिन्छन्। भानुले संस्कृत भाषाका शब्दलाई पनि अशुद्ध रूपमा लेखेर छन्दको नियम पालन गर्ने स्वतन्त्रता लिएकोले उनलाई कुनै शब्दको शुद्ध रूप र गण सम्बन्धी बन्धन नै लाग्दैनथ्यो भन्ने कुरो त अलग्गै छ। यस कारण कुनै अभिप्रायवश नै भानुले त्यो वसन्त-तिलका छन्दको प्रयोग बालकाण्डमा गरेका हुनन् भन्ने कुरो स्वतः सिद्ध हुन्छ। विश्वामित्रले राजा दशरथबाट केही दिनको लागि रामलाई माग्न योग्य ठानेर विचार गरेको प्रसंग तल उद्धृत रूपमा छ–

राम् हुन् परात्मा, ति कहाँ विकारी
यस् लोकमा छन् नर रूप धारी
काम गर्न लाग्या ति नरै सरीका
लीला अपार् छन् भगवान् हरीका/६६

यसको तल र माथिको श्लोकमा लेखिएका कुराहरूभन्दा यो चाहिंको विषय वस्तु केही बढी महत्त्वपूर्ण हुनाले नै भानुलाई त्यसरी एउटा मात्र अर्कै छन्दमा लेख्ने प्रेरणा मिलेको होला भन्दा अनुचित हुँदैन। प्रसंग-अनुसार सुहाउँदा ठाउँ पारी छन्दपरिवर्तन गरिएका दृष्टान्तहरू अयोध्या, अरण्य, किष्किन्धा आदि अरू अरू काण्डहरूमा पनि हुनाले बालकाण्डभित्रको माथिको छन्दपरिवर्तन भानुभक्तले साभिप्राय रूपमै गरेका हुनन् भन्न सकिन्छ। अर्को एउटा दृष्टान्तले भानुभक्तको सहज सीपलाई बुझाउन बढी सहयोग दिने आशा गरिन्छ।

अयोध्याकाण्डमा सीता-राम मात्र भएका एकान्त स्थलमा नारद आएर रामले मानिसको रूप लिनुको कारण सम्झाउनीको रूपमा बिन्ती चढाएर फर्केदेखि राम दशरथको आज्ञाले वनवासी बन्न हिंडेका, भरत मावलीबाट फर्केका, गुरुले भने पनि राज्य गर्न भरतको चित्त नबुझेको र रामकै पछि

लागेकाले लक्ष्मणको प्रशंसा गरिएका कुराहरू शार्दूलविक्रीडित छन्दमा १ देखि ७७ श्लोकसम्ममा वर्णन गरिएका छन्। ७८रौं श्लोकदेखि नै भरतको अभिलाषा व्यक्त गराइ, भरत जंगलतिर हिंडैका र निषादराज गुहबाट रामको ठेगाना पाई खुशीसाथ उतै लाग्न तयार भएको प्रसंग ८५यौं श्लोकसम्ममा शिखरिणी छन्दमा वर्णन गरिएका छन्। ८६ देखि ९२ श्लोकसम्म शा. वि. छन्दमै भरत गंगापार गरी हिंडेका रामले भरतलाई भेटेका आदि बयान छन् र, त्रियान्नब्यौं श्लोकमा

तहाँ सीतारामका चरणतलमा शिर् पनि धरी
अयोध्यै लैजान्छू भनिकन ठुलो मन्सुब गरी
भरत् विन्ती गर्छन् किन रघुपते आज वनमा
हजुर्ले आयाको मकन अति ताप् हुन्छ मनमा।

यसरी शिखरिणी छन्दमै प्रश्न गराई त्यसरी सोध्नाको कारण चाहिँ इन्द्रवज्रा छन्दमा भन्न लाउँछन्।—

स्वामिन्! हजुर्को म त दास पो हुँ,
यो राज्य गर्नाकिन योग्य को हुँ? इत्यादि

जसबाट आफ्नो रामायणमा ठाउँ-ठाउँमा छन्दपरिवर्तन गर्नुमा भानुले निश्चय नै कुनै अभिप्राय राखेका थिए हुनन् र त्यो अभिप्राय संस्कृत काव्य परम्पराको अनुकूल थियो भन्न सकिन्छ।

कविशिरोमणि लेखनाथले पनि छन्दपरिवर्तनको परम्परालाई सर्वथा छोडेका छैनन् ता पनि उनको छन्दको उपयोगसम्बन्धी अभिरुचि केही भिन्नै रूपको पनि देखिन्छ।

सिंगै सर्ग एकै जातको छन्दमा लेखिए पनि आखिरीमा अर्कै जातको छन्दमा लेख्नुपर्छ भन्ने साहित्यदर्पणकारको रायलाई ऋतुविचारमा उनले पालन गरेका छन्। तर नव्य काव्य 'तरुण तपसी' मा भने नौलो किसिमको आफ्नै पनलाई उनले व्यक्त गरेका छन्। नेपाली भाषामा जुनसुकै वर्णवृत्तमा उत्तिकै परिष्कृत रूपमा सयौं सयौं श्लोक लेख्न किञ्चित् नमान्ने कविशिरोमणिको लागि नेपालीमा एक दुइटा महाकाव्य लेख्नु कुनै ठूलो कुरो थिएन। तर १९७३ सालदेखि नै कविले केही अंशमा परम्परालाई माने पनि केही अंशमा 'निरंकुशाः कवयः' (कविहरू स्वच्छन्द हुन्छन्) भन्ने उक्तिलाई चरितार्थ गर्दै आफ्नै पनमा चल्ने बाटो उनले लिए। कालिदासले संभवतः सिकारु अवस्थामा छँदै भिन्न भिन्न छन्दमा १४४ श्लोकमा संस्कृतमा ऋतुसंहार लेखेका छन् त लेखनाथले पनि सिकारु उमेरमै ३०६ श्लोकको ऋतुविचार अनुष्टुप् छन्दमा

प्रस्तुत गरे । केही वर्षपछि प्रौढ अवस्थामा पुगेर अझ परिष्कृत रूपमा ६०० श्लोकमा लेखेर पेश गरे । अनुष्टुप् छन्दमा आफ्नो दखल कतिसम्म रहेछ भने झैं गरे । वसन्ततिलका छन्दमा त १९७६ सालमै ३१४ सय श्लोक संवादकै रूपमा प्रस्तुत गरे । साना र ठूला अरू विभिन्न छन्दहरूउपरको उनको कज्याइँ लालित्यका भागहरूमा देखिन्छ र शिखरिणी जस्तो छन्दउपर समेत उत्तिकै प्रभुत्व भएको चिह्लारी 'लक्ष्मी-पूजा' र 'तरुण तपसी'बाट लेखनाथले दिएका छन् । शायद यसैले कुनै कथाकाव्य लेखेर त्यसको प्रसंगअनुरूप छन्दपरिवर्तन गरी देखाउनतिर कवि लागेनन् । 'तरुण तपसी'मा विश्रामको शुरू गर्दा र अन्त्यमा पनि अर्कै छन्दमा लेखेर नै उपर्युक्त परम्पराको पालनमा आफ्नो पनि सम्मति भएको राय कविले देखाए भन्नुपर्ला ।

बालकृष्ण सममा पनि छन्दसम्बन्धी पुरानो परम्परा छँदै छैन भन्न त मिलोइन, गद्य-कविता-प्रधान नै भए पनि महाकाव्यकै नाउँमा 'चिसो चूल्हो' प्रस्तुत गरिएकै छ । तथापि पुरानो परम्पराको कदर गर्ने विषयमा जुन किसिमको आस्था देवकोटामा पाइन्छ, त्यत्ति सममा पाइन्न । चिसो चुल्होको बीसौं सर्गमा कवि-सम्मेलनको प्रसंगमा ती ती कविहरूको शैलीबाटै तिनका कविहरू-लाई चिनाउने जुन प्रयत्न छ, त्यसलाई काव्यमा छन्दको उपयोगकै परिधिभित्रको समको कोशिश हो भने अनुचित हुँदैन ।

२००४ सालमा नेपाली साहित्य-परिषद्को तत्वावधानमा सरस्वती-सदनमा तीनदिनव्यापी साहित्य-सम्मेलन भएको थियो । त्यही सम्मेलनमा कविता पढ्ने भानुको शैलीको छाप, मोतीको छाप, धरणीधर, लेखनाथ आदिको शैलीको छाप परेका कविहरूले त्यहाँ कविता पढेको कल्पना आफ्नो महाकाव्यमा समबाट गरिएको हो ।

प्रस्तुत विषयमा भानुले जस्तै प्रसंग-परिवर्तनको संकेत दिने किसिमबाट छन्दको उपयोग गर्ने अर्का कवि देवकोटा हुन् । शाकुन्तलको पहिलो सर्गमा पनि छन त ४१ सौं श्लोकदेखि छन्द बदलिएको छ र कविको भाव परिवर्तनको केही संकेत त्यसबाट मिल्दछ । तर दोस्रो, तेस्रो र बीसौं सर्गमा गरिएको छन्दको उपयोगको दाँजोमा यसलाई मामूली नै भन्नुपर्छ । दोस्रो सर्गमा शुरूदेखि सत्रौं श्लोकसम्म मालिनी छन्दमा कोशी-किनारको जंगलको रमणीयताको बयान छ । अठारौं श्लोकदेखि त्यही जंगलमा विश्वामित्रले कुनै दिन आएर तपस्या गर्न थालेका र त्यसको प्रभावको वर्णन छ । पछिल्लो वर्णन चाहिं शिखरिणी छन्दमा गरिनाले अब अर्कै प्रसंग शुरू हुन्छ भन्ने कुरो टडकारै छुट्टिन्छ । मालिनी र शिखरिणी छन्दको लयमा जसरी स्पष्ट रूपमा छुट्टिने

भिन्नता छ, त्यसरी नै तेस्रो सर्गको १ देखि २४ सौं श्लोकसम्मको तोटक र २५ सौंदेखि बदलिने द्रुतविलम्बित छन्दको लयमा पनि भिन्नता छ। यस सर्गमा कविले शुरुदेखि पन्ध्रौं श्लोकसम्म साँझको सौन्दर्यको वर्णन गरेका छन् र सोह्रौंदेखि चौबीसौंसम्म कविको सुनौला कल्पनाको महल बनाउने परिहास छ। पच्चीसौंदेखि उनासीयौं श्लोकसम्म स्वर्गबाट मेनका पृथ्वीमा झर्दाको र राजर्षि विश्वामित्रको तपस्या भङ्ग गर्ने उनका चेष्टाहरूको वर्णन छ, अन्त्यमा (असीयौंमा) सर्ग समाप्त हुनुको ठट्टा छ। यी दुवैको सर्गको प्रयत्नलाई कालिदासदेखि भानुभक्तसम्म चलिआएको परम्पराको पालन भनिदिए पनि बीसौं सर्गको काव्य वस्तुअनुरूपको छन्द-चुनावको जुन विशेषना छ, त्यसलाई कविले नाटकको काव्यवस्तुलाई महाकाव्यको विषय बनाउनुको एक उपलब्धि हो भने हुन्छ।

आफ्नो माइतीघर-धर्मपिता कण्ड्वऋषिको आश्रमबाट विदा भई पतिको घर—राजा दुष्यन्तको राजधानी हस्तिनापुरतिर जान भनी डोलीमा चढी शकुन्तलाले प्रस्थान गरेदेखि नेपाली शाकुन्तल महाकाव्यमा वीसौं सर्गको शुरू हुन्छ। त्यो यात्राको गतिको वर्णन जति सुहाउँदो रूपमा चित्र छन्दमा गरिएको छ, त्यसले सकेसम्म थोरै दिनभित्रै महाकाव्य लेखिसक्ने धुनमा हुँदाहुँदै पनि कविले आफ्नो असाधारण प्रतिभाको तेज देखाएका हुन् भन्न सकिन्छ। डोली बोकेर हिंड्ने भरियाहरूको सम गति र छन्दको गति यतिको साम्यले काव्यमा छन्दको उपयोग कतिसम्म उपयुक्त रूपमा हुन सक्तछ भन्ने विषयको रहरलाग्दो नमूना प्रस्तुत गर्दछ। १ देखि २३ सौं श्लोकसम्म बिहानदेखि साँझसम्मको एउटै चित्र छन्दमा यात्राको गतिको बयान गरेपछि २४ सौं श्लोकदेखि शकुन्तलाको मनभित्रको तर्क-वितर्क अर्कै तूणक छन्दमा वर्णन गरिएको छ र २७ औं श्लोकदेखि झमक्क साँझ परी अँध्यारो बढ्न लागेको वर्णन अझ अर्कै तामरस छन्दमा गरिएको छ। यसरी महाकवि देवकोटाद्वारा आफ्नो महाकाव्यको बीसौं सर्गको प्रत्येक प्रसंग-परिवर्तनअनुसार छन्द-परिवर्तन गरिएको हुनाले यस विषयमा अब अरू लामो वर्णनको जरूरत छैन भने हुन्छ। कविताले छन्दलाई त्याग गर्दा काव्य-सौन्दर्यसम्बन्धी कति विशेषताहरूको त्याग हुन जाँदो रहेछ भन्ने कुराको यो एक पाठ हुन सक्तछ।

नेपाली झ्याउरे छन्दका अनेक भेदहरू छन्। तीमध्ये सकेसम्म बढी लयहरूको संकलनपूर्वक त्यसबाट पनि माथि उल्लेख गरिआएजस्तै प्रकारले काव्य-सौन्दर्यको अभिवृद्धिमा मद्दत लिन सक्यौं भने नेपाली-काव्य-सौन्दर्यको आफ्नै किसिमको श्रीवृद्धि हुन सक्ने विषय त अलग्गै छ।

तान्त्रिक, एउटा मन्त्रबीजको गम्भीर-विवेचना

प्रा. चूडानाथ भट्टराय

आफ्नो स्वरूप ज्ञान गर्ने दुई प्रज्ञा-नेत्र हुन् हाम्रा निगम र आगम। वेद हिन्दूको ज्ञान सर्वस्व हो। त्यसलाई तीन काण्डमा विभक्त गरेको पाइन्छ जस्तै-कर्मकाण्ड, उपासना काण्ड र ज्ञान काण्ड। त्यसको मीमांसा गरिए क्रमशः महर्षि जैमिनि, देवर्षि नारद र भगवान् वादरायणद्वारा। पूर्व मीमांसा र उत्तर मीमांसा भनी वेदका कर्म र ज्ञान परक मन्त्रको विचार विमर्श गर्ने सूत्र लेखी अधिकरण तयार पारिए। उपासना काण्डको आधारमा आगम शास्त्रले अलग प्रस्थान खडा गरेको छ। वास्तवमा कर्म र ज्ञानको सेतु भएर उपासनाले हिन्दू धर्म र संस्कृतिलाई जीवन्त पारेको झैं लाग्छ। काल-प्रवाहमा आफ्नो मौलिक धारावाहिकता कायम गर्न सकेर नै अक्षुण्ण रूपमा हिन्दूत्व जोगिएको हुन सक्छ।

हाम्रो परम्परामा कुनै विषयमा तात्पर्य निर्णय गर्दा, उपक्रम, उपसंहार, अभ्यास, अपूर्वता-फल, अर्थवाद र उपपत्तिलाई हेतु मान्नुपर्छ। हामीहरू आजकल यसो गर्न छाडेका छौं। अर्थवाद वाक्यलाई केलाएर यसको तात्पर्य क्या हो भन्ने नबुझी त्यसैमा वितण्डा गर्न थाल्छौं। यस्तो कुचोद्यले शास्त्र-सिद्धान्तको प्रहार हुन्छ। अल्पज्ञबाट वेद डराउँछ, यसले मलाई प्रहार गर्छ भनेर भन्ने पनि वचन पाइन्छ। तात्पर्य निर्णय गर्दा उपक्रमहरू लिनू भन्ने वचन पनि छ। ती दुवै कुराको वचन यहाँ प्रमाणका लागि उद्धृत गर्नु अप्रासङ्गिक नहोला।– जस्तै :–

"उपक्रमोपसंहाराबभ्यासोऽपूर्वताफलम् ।
अर्थवादोपपत्ती च लिङ्गं तात्पर्यनिर्णये ।।"

× ×

"बिभेत्यल्पश्रुताद्वेदो मामयं प्रहरिष्यति ।।"

वास्तवमा बीचको टप्पू मारेर वास्तविक ज्ञान पाइन्न, समग्र विषयको उपक्रम र उपसंहार हेर्नुपर्छ, अभ्यास र अपूर्वताफल बुझ्नुपर्छ, अर्थवाद र उपपत्ति जान्नुपर्छ । त्यति नभई तात्पर्य-निर्णय गर्न सकिन्न । अल्पज्ञलाई यसो गर्ने शक्ति हुन्न । अनि उसको अल्पविद्या शास्त्रको लागि भयङ्कर प्रहार गर्ने साधन हुन्छ । यस परिप्रेक्ष्यमा हामी आगमलाई पनि वेदमूलक मान्न सक्तछौं । दक्षिण मार्ग चाहिं तन्त्रको वेदमूलक मानिन्छ । वाममार्ग भने यसको आफ्नै अनुरूप खडा भएको छ ।

मनुष्य-समाज बुद्धिजीवी भएकोले उसका भावना भयमूलक पनि हुन्छन् प्रेमपरक पनि रहन्छन् । प्रेमपरक हुँदा उसका इष्ट सौम्यात् सौम्यत्तर हुन्छन् भने भयमूलक हुँदा उसका देवता अत्यन्त घोर रूपका बन्दछन् । त्यस्तै उपासनाका विधिमा भिन्नता भएर श्मशान साधनस्थल बन्न जान्छ । यी भए-पछि व्याख्यामा आउने कुरा । यस उपासना-विधि पनि दर्शनमूलक तयार पारिएको छ । अब हामीले यस दर्शनको तात्पर्य-निर्णयतर्फ लाग्दा मुख्य कुरा-पट्टि विचार पुऱ्याउनुपर्छ । आगम शास्त्रको यत्रो मन्दिर विनादर्शनको आधारशिला नभई खडा गरिएको भए यो बेरै अघि धराशायी हुन्थ्यो । यसको महत्त्व यति महान् छ जसलाई निरीश्वरवादीहरूले पछि सांस्कृतिक केन्द्र बनाएर आफू अडे ।

देवताको रूपलाई "मन्त्रमय्यो देवताः" भनी कर्मकाण्डले मन्त्रलाई देवताको रूप दिएको छ वेदमा । ज्ञानकाण्डको विवेक गर्दा माण्डूक्यले उपक्रममा 'ओमित्येतदक्षरमिदं सर्वं तस्योपव्याख्यानं भूतं भवद् भविष्यदिति सर्वमोङ्कार एव' भन्छ । यसबाट ॐ यही ब्रह्म स्थानीय हुन्छ मात्रारहित तुरीय स्थानमा हुँदा यसबारेमा उपसंहार गरेर भनेको छ- अमात्रश्चतुर्थोऽव्यवहार्यःप्रपञ्चोपशमः शिवोऽद्वैत एवमोङ्कार आत्मैव संविशत्यात्मनात्मानं य एवं वेद य एवं वेद ।" कर्मकाण्डमा देवता मन्त्ररूप भए भने ज्ञानकाण्डमा ओंकार शिव । अद्वैत, आत्म-स्वरूप हुन जानेभयो । यसबाट के तात्पर्यमा हामी पुग्छौं भने मन्त्र पनि शब्द समुदाय र ॐ पनि शब्दमय भएकोले शब्द ब्रह्म सिद्धान्तले यहाँ दार्शनिक भूमिका खडा गरेको रहेछ भन्ने । योगलाई उपासनापरक मान्दा उसले

ईश्वरको वाचक प्रणवलाई मानेर "तस्य वाचकः प्रणवः" भन्ने सूत्र प्रस्तुत गरेको छ ।

शब्द ब्रह्मलाई प्रतिपादित गर्ने व्याकरण शास्त्रले यसबारे स्फोटवाद स्थापित गरेर यसमा धेरै नै आफ्नो मौलिक प्रतिभाको परिचय दिएको पाइन्छ । त्यस विषयमा पछि व्याख्या गर्नुपर्नेछ । अहिले हामीले तन्त्रशास्त्रको आधार-विन्दु फेला पार्ने दार्शनिक प्रक्रिया देखाउनुपरेको छ । तात्पर्य-निर्णय गर्न खोज्ने कतिले मन्त्र वीजलाई समग्र ग्रन्थको आद्यन्त अक्षरको संयोग मात्र हो भन्ने कुरा गरेर वास्तविक दार्शनिक तत्त्वको उपेक्षा गरेको भान हुन्छ । पञ्चाशत् वर्णमातृकालाई आफूमा सन्निवेश गरी आफूमा देवत्व कायम गरेर उपासना गर्ने यस परिपाटीमा ऐँ ह्रीँ क्लीँ आदि मन्त्रवीज तत्तत् देवता-परक भएकामा तन्त्रशास्त्र आफ्नो साधिकारता कायम गर्न सक्षम र सशक्त छ । त्यही मन्त्रद्वारा देवताको उपासना गर्न खोज्दा उसले आफ्नो मौलिक धारालाई सुक्न दिएन भन्नुपर्छ । जो कर्मकाण्ड र ज्ञानकाण्डले कायम गरिएका छन् ।

शिवको तन्त्रमा दुई रूप छ निर्गुण र सगुण । निर्गण शिवको स्वरूप प्रयोग सारमा यसरी लक्षित गरेको पाइन्छ–

नित्यः सर्वगतः सूक्ष्मः सदानन्दो निरामयः ।
विकार-रहितः साक्षी शिवो ज्ञेयः सनातनः ।।

यस्ता शिव निष्कल कहिन्छन् । सगुण शिव सकल हुन्छन् । उनै सकल शिवबाट शक्तिको प्रादुर्भाव हुन्छ । शक्तिबाट नाद र नादबाट विन्दुको उद्भव हुन्छ । यो एक पक्ष छ भने अर्को पक्ष छ शिवशक्तिमय भएको र उनवाट विन्दु, नाद र वीजको भेद कायम भएको जो कुरा लक्ष्मण देशिकेन्द्रले यसरी लेखे–

सच्चिदानविभवात् सकलात्परमेश्वरात् ।
आसीच्छक्तिस्ततो नाद नादाद्विन्दुसमुद्भवः ।।७
परशक्तिमयः साक्षात् त्रिधाऽसौ भिद्यते पुनः ।
विन्दुनादोबीजमिति तस्य भेदा समीरिताः ।।८

शिवशक्तिको भेदमा तीन तत्त्व भए विन्दु, नाद र बीज । यसमा विन्दु शिव हुन् बीजशक्ति र नाद भने ती दुईको समवाय भनी मानिएको छ । जस्तै–

विन्दुः शिवात्मको बीजं शक्तिर्नाद स्तयोर्मिथः
समवायः समाख्यातः सर्वागमविशारदैः ।।

यी माथिका संक्षिप्त कुराले शक्तिको वास्तविक स्वरूपपरिचय साधारण जनता गर्न सक्तैन भन्ने लागेर यसमा केही प्रकाश छर्ने चेष्टा गर्छु । वेदान्तले माया तत्त्व मानेको अविद्या द्वारा प्रपञ्चको भान भएसरह नै स्वीकारे

पनि भने हुँदैन । तर शक्ति सवलित शिवलाई सकल मानेपछि सकल शिवबाट शक्तिको उत्पत्ति भन्दा खेरि यहाँ कुरा दोठ्याङ लाएझैं हुन जान्छ । शक्तिसहित-बाट फेरि कसरी शक्ति भयो भन्ने । कुरा ठीकै हो यसमा । शक्ति यो अनादिरूप छ चैतन्यको अध्यासले महाप्रलयमा सूक्ष्मरूपले रहिरहेकै छ । शक्तिको गुणवैषम्यले अनुगुणित भई सात्त्विक, राजस र तामस हुँदा त्यो स्रष्टव्य प्रपञ्चकार्य साधन गर्ने हुने उसको उच्छूनावस्थात्व नै उपचारबाट शक्तिको उत्पत्ति भनिएको हो । यसबाट सांख्यको सद्कार्यवादको प्रक्रिया स्वीकारेको मान्नुपर्छ । सांख्यले कार्यलाई कारणावस्थामा पनि रहेको मान्छ । अर्थात् तिल भित्र तेल पहिलेदेखि छ, पेलेपछि त्यो बाहिर निस्कन्छ त्यहाँ नयाँ प्रादुर्भाव भएको भन्न हुन्न । दूधबाट दही र दही मथेर निस्कने नौनी दूधभित्र अव्यक्त भएर रहेको छ भनी मान्नुपर्छ । यस कुरालाई वायवीय संहिताले यसरी स्पष्ट पारेको छ–

शिवेच्छया पराशक्तिः शिवतत्त्वैकतां गता ।
ततः परिस्फुरत्यादौ सर्गे तैलं तिलादिव ।।

शिवतत्त्वैकतां गताः– शिवतत्त्वसँग ऐक्य हुन गएको, पराशक्ति शिवेच्छयाः– शिवको इच्छाले, आदौसर्गेः– सृष्टिअघि, ततः– त्यहींबाट, परिस्फुरतिः फुर्दछ । तिलात्ः– तिलबाट, तैलमिव– तेल झैं । यहाँनिर हामी सांख्यको सत्कार्यवादलाई यति राम्ररी शक्तितन्त्रले स्वीकारेको पाउँछौं ।

वैष्णवहरूको प्रामाणिक शास्त्र पाञ्चरात्रले मानेको प्रकृति पनि यही पाराको छ । जो पुरुषबाट व्यक्त हुन्छ । सांख्यको प्रकृति जड छ भने यहाँको प्रकृति सच्चिदानन्दरूपिणी छ र समस्त तत्त्व संघको स्फुरणको अधिष्ठात्री पनि छ जो हाम्रो तन्त्रको शक्तिको समानरूपकी प्रकृतिको त्यहाँ वर्णन गरिएको पाइन्छ । जस्तै–

एवमालोक्य सर्गादौ सच्चिदानन्दरूपिणीम् ।
समस्ततत्त्वसंघातस्फूर्त्यधिष्ठानरूपिणीम् ।।
व्यक्तां करोति नित्यां तां प्रकृतिं परमांपुमान् । पाञ्चरात्र

माथिका कुराबाट हामी कुन निर्णयमा पुग्यौं भने शक्ति तत्त्वको नयाँ उत्पत्ति हुने होइन । त्यो शिवतत्त्वसँगै संवलित छ । सृष्टि हुँदा त्यसको शिवेच्छाले परिस्फुरण मात्र हुने हो । यही सक्ति नाद र विन्दु बनी सृष्टिको उपयोगावस्थामा रहेका हुन् । नाद स्वरूपले प्रबुद्ध शक्ति जब निरामयपदमा उन्मुख हुन्छ र त्यो शक्ति शिवोन्मुखी बन्छ त्यही नै पुंरूपमा प्रकट भएको भनी मानिन्छ । यो कुरा प्रयोगसारमा यसरी स्पष्ट पारिएको छ–

नादात्मना प्रबुद्धा सा निरामयपदोन्मुखी ।
शिवोन्मुखी यदा शक्तिः पुंरूपा सा तदा स्मृता ।।
सैव सर्गक्षमा तेन . . . .   इत्यादि ।

हाम्रो लौकिक व्याख्यामा विन्दुको अर्थ थोप्लो हुन्छ, यो पनि निराधार कुरो भनेर मान्न सकिन्न । यन्त्रप्रक्रियामा त्रिकोण र विन्दुको रेखाङ्कन गर्दा यस्तो रूप नै बनाउनुपर्छ र यसको प्रतीक हुन्छ, शिवशक्तिको अविनाभाव संबन्ध । यसबारेमा वचन पनि पाइन्छ–

त्रिकोणरूपिणी शक्ति बीजरूपः शिवः स्मृतः ।
अविनाभावसंबन्ध यो जानाति स चक्रवित् ।।

यो वामाचारमा भगलिङ्गको संभोग स्वरूपको प्रतीक बनाएको रतिरसमहानन्द-निरत अवस्थाको द्योतक पनि हुन सक्तछ । चक्रनिर्माणात्मक यान्त्रिक पद्धतिमा यसको यस्तो अर्थ भए पनि दार्शनिक सिद्धान्तमा विन्दुको व्याख्या आचार्यहरू-बाट यसरी गरिएको पाइन्छ–

सातत्त्व-संज्ञा चिन्मात्रज्योतिषः संनिधेस्तदा ।
विचिकीर्षुर्घनीभूता क्वचिदभ्येति विन्दुताम् ।।

चैतन्यरूपी प्रकाशको सान्निध्यले शक्तितत्त्व क्रिया प्राधान्य हुँदा घनीभूत भएर विन्दुत्वमा प्राप्त हुन्छ । यसै कुरालाई अरू तलका कारिकाहरूले सुप्रष्ट पार्दछन् ।

अभिव्यक्ता पराशक्ति अविनाभावलक्षणा।
अखण्डपरचिच्छक्तिर्व्याप्ता चिद्रूपिणी विभुः ।।
समस्ततत्त्वभावेन विवर्तेच्छासमन्विता ।
प्रयाति विन्दुभावं च क्रियाप्राधान्यलक्षणम् ।।

अर्थात् अविनाभावसम्बन्धले याने व्याप्तिगत रूपले पराशक्ति अभिव्यक्त भएर अखण्ड पराचित् शक्तिले व्याप्त रही व्यापक भएकी चिद्रूपिणी त्यो पराशक्ति 'एकोऽहंबहुस्याम्' भन्ने ईश्वरीय श्रुतिप्रतिपादित इच्छानुरूप समस्ततत्त्वभावले क्रियाप्राधान्यलक्षण विन्दुत्वमा प्राप्त हुन्छ ।

यी माथिका उद्धरणद्वारा विन्दुको व्याख्या पर्याप्त मात्रामा भएको झैं लाग्छ । अब यो विन्दुलाई तीनरूपमा विभक्त गरेर भनेको छ– "स बिन्दुर्भवति त्रिधा ।" भनेर । परशक्तिमय भएको अर्थात् शिवशक्ति स्वरूपको त्यसको भेद अघिबाटै 'विन्दुर्नादोबीजमिति' भनी भनिसकिएकै छ । ।

अब विन्दुबाट रौद्री शक्ति, नादबाट ज्येष्ठाशक्ति र बीजबाट वामा शक्तिको सिर्जना हुन्छ । यस प्रसंगमा तलका कारिका प्रमाणीभूत भएका छन्–

जुन प्रयोगसारमा उल्लिखित छन् ।

> बिन्दुः शिवात्मकस्तत्र बीजं शक्त्यात्मकंस्मृतम् ।
> तयोर्योगे भवेन्नादस्तेभ्यो जातास्त्रिशक्तयः ।।
> रौद्री बिन्दोः समुद्भूता ज्येष्ठानादादजायत ।
> वामा बीजादभूच्छक्तिस्ताभ्यो देवा स्त्रयोऽभवन् ।।

बिन्दु र बीजको योगले या समवायले नादको प्रादुर्भाव मानेर मन्त्रमयी शक्तिको दार्शनिक पृष्ठभूमिमा तयार पारिदिन्छ शब्दब्रह्मको विवर्त यो विश्व हो भन्ने कुरालाई ।

इच्छाशक्ति, क्रियाशक्ति र ज्ञानशक्तिका अधिष्ठात्री देवताका रूपमा रुद्र, ब्रह्मा र विष्णुलाई प्रादुर्भूत भएको मानिन्छ । रुद्रलाई शैवागममा प्राधान्य दिएर जुन प्रलयपछि हुने सृष्टिमा मुख्य त लयावस्था नै मानेको छ त्यो कुरा मैले यसअघि दिएको लेखमा परिसकेको छ र 'त्यो पशुपति-प्रत्यभिज्ञा' नामको पुस्तिकामा मुद्रित पनि भएको छ । पशुपतिको वैदिक रूप अग्नि भनेर त्यहाँ मैले प्रतिपादन गरेको छु । 'शक्ति-तन्त्रमा पनि वह्नि, सोम र सूर्यरूपमा रुद्र, ब्रह्मा र विष्णुलाई मानेको पाइन्छ । 'वह्नीन्द्वर्कस्वरूपिणः' भनेर यिनमा इच्छा-क्रिया र ज्ञानात्मकत्व जुन भनियो त्यो शक्तिबाट उत्पन्न भएर नै भनिएको हो । किनभने "इच्छाज्ञानक्रियात्माऽसौ" भनी यही संदर्भमा शास्त्रले पछाडि मानेको छ ।

ईश्वर-प्रत्यभिज्ञा दर्शनको पनि यही मूल आधार यस प्रकारकै पाइन्छ । हाम्रा दार्शनिकलाई यो जगत्को वाह्य स्वरूप ज्ञान गरी भौतिकी व्याख्या गर्ने मात्र प्रवृत्ति रहेन । उनीहरूले सार्वजनिक प्रवृत्तिलाई दार्शनिक प्रक्रियाको सूत्र बनाएर त्यही सूत्रमा तत्त्वलाई उनेर वास्तवमा प्रत्यभिज्ञाले भनेको यो कुरालाई हामीले एक पटक गम्भीरतापूर्वक विचार गर्नुपर्छ । उसको भनाइ छ ।–

> यत इच्छन्ति तज्ज्ञातुं कर्तुं वा स्वेच्छया क्रियाः ।
> अनन्तरं हि तत् कार्यंज्ञानदर्शनशक्तिता ।।
> ज्ञानशक्तिस्तदर्थं हि योऽसौ स्थूलसमुद्यमः ।
> सा क्रियाशक्तिरुदिता ततः सर्वं जगत् परम् ।।

जताबाट त्यो जान्न चाहन्छन् वा स्वेच्छाले क्रिया गर्न खोज्छन् त्यसपछि नै कार्य ज्ञानरूपी दर्शनशक्तिता हुन्छ । त्यसको निम्ति हुने ज्ञानशक्ति, जो छ त्यो स्थूल समुद्यमलाई क्रियाशक्ति भनिन्छ र त्यसँबाट सबै जगत् हुन्छ । यस भनाइको तात्पर्यमा जगत्को अस्तित्व क्रियाशक्तिपरक मानिन्छ । यसो मान्दा

रुद्रपछि विष्णु र त्यसपछि ब्रह्माको उत्पत्ति-क्रम बाँधिन जान्छ । यस बखेडामा हामीलाई पर्नु छैन । हामी खालि रुद्र यी त्रिदेवमा प्रमुख हुन् भन्ने कुरा यहाँ मानेर विषयान्तर जानुअघि यिनका शक्तिको रूपलाई गोरक्ष-संहिताले प्रतिपादित यी कुरा मानौं । जुन यस प्रकार छ–

इच्छा क्रिया तथा ज्ञानं गौरी ब्राह्मी तु वैष्णवी ।
त्रिधा शक्तिः स्थिता यत्र तत्परं ज्योतिरोमिति ।।

इच्छाशक्तिको पुरुष रूप रुद्र, नारी रूप गौरी, त्यस्तै ब्रह्मा र ब्राह्मी र विष्णु तथा वैष्णवी रूप हुन् । तर यी तीनोटै शक्ति जहाँ रहेको छ त्यो परम ज्योति ॐ हो भनी भनिएको छ । यसले अउम यी प्रणवका अंशका अधिष्ठात्री-देवता पनि ब्रह्म-विष्णुरुद्रात्मक छन् । यी "सर्वमोंकार एव" भन्ने श्रुतिले पनि शब्दब्रह्म मानेकोमा पछि यसरी आचार्यहरूले व्याख्या गर्दै आएको पाइन्छ, यही कुरालाई तन्त्रशास्त्रले यसरी भन्छ–

भिद्यमानात् पराद्बिन्दोरव्यक्तात्मा रवोऽभवत् ।
शब्दब्रह्मेति तं प्राहुः सर्वागमविशारदाः ।

अर्थात् शक्तिको अवस्थारूप जुन प्रथम बिन्दु छ, त्यसबाट वर्णादिविशेषरहित अखण्ड नाद मात्र भएको आवाज उत्पन्न हुन्छ । त्यही नै शब्द-ब्रह्म भने सबै आगमविद्हरूले । सृष्टिको उन्मुख परमशिवको प्रथम उल्लास मात्र अखण्ड अव्यक्त नादबिन्दुमय व्यापक ब्रह्मात्मक शब्दलाई शब्दब्रह्म मान्नेको तात्पर्य हो । यही कुरालाई तलको कारिकाले प्रमाणित गर्छ–

क्रियाशक्ति प्रधानायाः शब्दं शब्दार्थ कारणम् ।
प्रकृते बिन्दुरूपिण्याः शब्दब्रह्माभवत् परम् ।।

हामीहरूले मानेको शब्दब्रह्म र स्फोटवादीले मानेको शब्द ब्रह्मलाई एकै सम्झनु ठूलो भूल हुन जाने छ । किनभने कसैले शब्दार्थ अर्थात् आन्तर-स्फोटलाई शब्दब्रह्म भने । उनीहरूको तात्पर्य हो– निरंश अभिन्न नित्य बोधस्वभाव शब्दार्थमय आन्तरस्फोट नै शब्द ब्रह्म भन्ने । अर्का थरी वैयाकरणहरू– एक नै नित्य वाक्यद्वारा अभिव्यंग्य अखण्ड व्यक्तिस्फोट जो वहीरूपको छ त्यो शब्दब्रह्म हुन्छ भन्दछन् । यस मतमा-पूर्वपूर्व वर्णको उच्चारणबाट अभिव्यक्त तत् तत् पद संस्कार सहायबाट अन्तिम पदको ग्रहणद्वारा उद्‌बुद्ध वाक्यस्फोट लक्षण शब्द जो अखण्डैकार्य-प्रकाशक छ । त्यही शब्दब्रह्म मानिएको हो ।

स्फोटवादलाई हामीले राम्ररी नबुझी त्यसलाई तन्त्रले गरेको खण्डन बुझ्न गाह्रो हुन्छ । स्फोटवादी हुन् वैयाकरणहरू । व्याकरणले शब्दब्रह्म

प्रतिपादन गरेर दार्शनिक सिद्धान्तको आधारमा व्याकरणको प्रक्रियालाई मजबूत पारेको छ । यसका प्रमुख आचार्यमध्ये महावैयाकरण भर्तृहरिले वाक्यपदीयको ब्रह्मकाण्ड लेखेर शब्दमूलक विचारलाई गम्भीर रूपमा विमर्श गरेको पाइन्छ । अब यहाँ व्याकरणले प्रतिपादित दार्शनिक शब्दब्रह्मवादलाई प्रस्तुत गर्नु अप्रासङ्गिक होला भने जस्तो ठान्दिनँ । शब्द-ब्रह्मवादी भर्तृहरिले वाक्यपदीयको ब्रह्मकाण्डमा पहिलो कारिका यसरी लेखेका छन् ।–

अनादिनिधनं ब्रह्म शब्द तत्त्वं यदक्षरम् ।
विवर्ततेऽर्थभावेन प्रक्रिया जगतो यतः ।।

अर्थात् आदि र अन्त्य नभएको, त्यसै हुँदा नित्य, जुन अक्षर अर्थात् विभक्त ककार आदि वर्णरूप भएको । वैखरी वाक्को निमित्त भएर अर्थभावले घटादिरूपले जो विवर्त हुन्छ अर्थात् भासमान हुन्छ । यस जगत्को प्रक्रिया प्रथम उत्पत्ति व्यवहार वा जसबाट भएको छ त्यो शब्द तत्त्व अर्थात् पश्यन्ती वाक् नै ब्रह्म हो ।

वेदमा हामी एक मन्त्र पाउँछौं जो यस प्रकार छ–

चत्वारि शृङ्गा त्रयो अस्य पादा द्वे शीर्षे सप्त हस्तासो अस्य ।
त्रिधा बद्धो वृषभो रोरवीति महो देवो मर्त्यां आविवेश ।।
(म. ना. १०। १)

कसैले यस मन्त्रलाई अग्निपरक मानी व्याख्या गरे । तर यहाँ यस मन्त्रलाई महाभाष्यकार भगवान् पतञ्जलिले शब्दपरक अर्थ गरी यसको माने यसरी लगाएका छन् । अर्थात् चार शृङ्ग भनेको : नाम, आख्यात, उपसर्ग र निपात यी चार पद हुन्, तीन पाद भनेको : भूत 'भविष्यत्' वर्तमान तीन काल हुन् । दुइटा शिर भनेको : नित्य र कार्यरूप दुई थरी शब्द हुन् जुन व्यङ्ग्य र व्यञ्जकका भेदले दुई मानिन्छन् । सप्त हस्त भनेका : सात विभक्ति हुन् । तीन स्थान अर्थात् उर, कण्ठ र मूर्धा यी तीन स्थानमा शब्द बद्ध भएर रहेकोले त्रिधा बद्ध भनिएको हो (वृषभ भनी) एक प्रतीक रूप दिएको हो, वर्षण गर्ने हुनाले वृषभले रेत वर्षाएर गाईलाई गर्भवती बनाएझैं शब्दद्वारा ज्ञानपूर्वक अनुष्ठान गर्दा फल प्रदान गर्ने साधर्म्य पाइएर वृषभ भनिएको हो । रोरवीति शब्द गर्छ यहाँको रव अर्थात् शब्दकर्म जो छ त्यसले पप्रञ्चको विवक्षा गर्छ महोदेव अर्थात् महान् देव (शब्दः) मरण धर्म भएका मनुष्यमा आवेश गऱ्यो अर्थात् प्रवेश गऱ्यो । यसरी महाभाष्यको पृ. ३ पं. १७ मा यो अर्थ गरिएको पाइन्छ ।

भौतिक रूपमा अग्निलाई महान् देव मान्दा पनि हामीले रुद्रको

प्रतीकात्मक रूप लिएका छौं। शब्दलाई महान् देवभन्दा पनि रवात्मक शिव नै हाम्रा महादेव हुन जान्छन्। यस मन्त्रको प्रतीकले प्रतिपाद्य महोदेव या महान् देव अर्थात् महादेव नै हुन गएको भन्ने मेरो निजी धारणा छ।

हरिको शब्द-ब्रह्मरूपलाई श्रुतिसंमत गर्न यो मन्त्र अघि सारेर प्रकृत स्फोटात्मा नित्य शब्दबारे विशद व्याख्या गर्छु। "घटमानय" अर्थात् घट ल्याऊ इत्यादि वाक्यको उच्चारण गर्दा जुन घकारादि वर्ण कण्ठादि स्थानमा वायु-संयोगले उत्पन्न हुन्छन् र जुन श्रवणेन्द्रिय-गोचर हुन्छन् ती तत्कालमै नाश हुन्छन्, तिनै शब्द हुन्। तीदेखिन् अतिरिक्त शब्द भन्ने तत्त्व छैन। त्यसै शब्दले गाग्रो आदि वस्तुलाई बुझाउँछ। यसउसले शब्द अनित्य छ भन्ने नैयायिकको भनाइ छ।

वैयाकरणहरू नैयायिकले भनेका आवाजलाई शब्द-व्यञ्जक ध्वनि भन्छन् र त्यो शब्द होइन भन्छन्। त्यस ध्वनिबाट व्यङ्ग्य चाहिं शब्द हो त्यही शब्द वस्तुको वाचक हुन्छ र नित्य छ। त्यो उत्पन्न-विनाशशील छैन। यही नै स्फोट हो। घटमानय इत्यादि उच्चारित ध्वनिले वाचक नित्य शब्द अभिव्यक्त भएर त्यसबाट अर्थबोध हुन्छ।

"एकं पदम्" यस्तो एकत्वावगाहिनी सर्वजनप्रसिद्ध प्रतीतिमा कसैले पत्यार नगर्ने कुरा हुँदैन। त्यहाँ रहने अर्थात् एकत्व वर्णनिष्ठ हुँदैन, धेरै वर्ण मिलेर एक पद बनेको धेरैपद मिलेर एकवाक्य बन्छ। एकाश्रयीभूत वर्ण तथा पदसमूहबाट व्यङ्ग्य अवश्य अर्को कुनै कुरा मान्नुपर्छ त्यसैको नाम हो स्फोट।

वर्णबाटै यो काम लिन सकिन्न। समस्त वर्णले अर्थ बुझाउँछन् भनौं भने उच्चारित वर्ण क्षणिक छन्। तिनमा समूहता रहँदैन। किनभने घ भन्दा ट छैन र ट भन्दाखेरि घ नाश भइसकेको छ। व्यस्त घ र ट वर्णहरूबाट गाग्रो भन्ने वस्तुको ज्ञान हुँदैन। यहाँ अर्थ प्रत्यय गराउने शब्दको व्यास र समास-भन्दा तेस्रो प्रकार छैन। वर्णको वस्तु-वाचकत्व उत्पत्तियुक्त नहुँदा जसबाट अर्थ प्रतीति हुन्छ त्यसलाई स्फोट भन्नुपर्छ। वर्णदेखिन् अतिरिक्त वर्णबाट अभिव्यङ्ग्य अर्थ प्रत्यायक नित्य शब्द स्फोट भन्ने वैयाकरणको तात्पर्य हो।

'स्फुटयते व्यज्यते वर्णैरिति स्फोटः' यस निरुक्तिबाट स्फोटको अर्थ भयो वर्णाभिव्यङ्ग्यः। 'स्फुटति स्फुटीभवति अस्मादर्थ इति स्फोटः' यस निरुक्ति द्वारा यसको माने अर्थप्रत्यायक भन्ने हुनेभयो।

आचार्य कुमारिलले मीमांसा श्लोकवार्तिकमा यस स्फोटवादलाई खण्डन गर्दै एक श्लोक प्रस्तुत गरे–

यस्यानवयव : स्फोटो व्यज्यते वर्णबुद्धिभिः ।
सोऽपि पर्यनुयोगेन नैकेनापि विमुच्यते ।।

वर्णद्वारा स्फोट व्यङ्ग्य हुन्छ भनी वैयाकरणले भनेर वर्णशब्दवादी-लाई प्रश्नमाथि प्रश्न गरी जसरी हैरान गराए त्यही प्रश्नले यिनी पनि छुटकारा पाउँदैनन् । स्फोटवादीले प्रश्न गरेका थिए समस्त वर्णले कि व्यस्त वर्णले अर्थ बोध हुन्छ भनेर । वर्ण अनित्य छ त्यसले अभिव्यङ्ग्य वर्ण स्फोट नित्य छ ती वर्ण स्फोटको व्यस्त या समस्त कुन रूपले अर्थ प्रत्यय हुने नि । विस्फोट सावयव भएमा एक एक वर्णले अवयवको क्रमिक रूपबाट स्फोट अभिव्यङ्ग्य हुन्छ भन्न सकिँदो हो । तर, स्फोटवादी स्फोटलाई नित्य निरवयव मान्छन् । अब यसो भन्दा ‘ घट ’ यस पदमा ‘ घ ’ वर्णको स्फोट निरवयव र ‘ट’को स्फोट निरवयव भएपछि दुई ती घ र ट वर्णले कसरी अभिव्यङ्ग्य स्फोटले गाग्रो भन्ने वस्तुलाई बुझाउँछ । त्यसै हुँदा तिमीले नैयायिकलाई उठाएको प्रश्नले तिमीलाई पनि त लखेटेको छ । यसमा हाम्रो एक न्याय यस्तो छ–

याच्चोभयोः समो दोषः परिहारोऽपि वा समः ।
नैक पर्यनुयोक्तव्यस्तादृगर्थविचारणे ।।

यस श्लोकको तात्पर्य के भने– दुवैको जुन दोष बराबरको छ त्यस दोषको निराकरण पनि उस्तै छ । यस स्थितिमा, त्यस खालका अर्थको विचार गर्दा एकलाई अर्का थरीले बात लाउन हुँदैन । त्यसो हुँदा यी दुईको मध्यस्थता गरी विचार गर्दा दुवैका बराबरको दोष रहेकोले एकले अर्कालाई भन्नु उपयुक्त छैन ।

वर्णमात्रले पद बुझाउने या वर्ण-समूहले पद बुझाउने भन्दा वर्णमात्रले भन्ने हो भने परस्पर विलक्षण वर्णमालाले पुष्पका समूहमा सूत्र नभई माला बनेर एकता कायम गर्न नसकेझैं हुन्छ । दोस्रो समूहवादलाई लिने हो भने उच्चरित हुँदासाथ ध्वस्त हुने क्षणिक कालावस्थायी वर्णहरूको समूहभाव असंभव हुन्छ । हामी स्फोटवादीको कुरा तिमीहरूको भन्दा बेग्लै खालको छ । त्यो कसरी भनौला भने प्रथम ध्वनि अभिव्यञ्जक भएर स्फोटलाई अस्फुटरूपले अभिव्यक्त गर्छ । उत्तरोत्तर अभिव्यञ्जक क्रमले स्फुटतर तथा स्फुटतम हुन्छ । जस्तै स्वाध्याय एक पटक पढ्दा अवधारण हुँदैन, अभ्यासले स्पष्ट हुन्छ । पहिले झलक्क हेर्दा जवाहरीलाई रत्न-तत्त्वको मूल्याङ्कन गर्न गाह्रो हुन्छ । पछि राम्ररी दोह्र्याई तेह्र्याईगडेर हेर्दा चित्तमा यो यतिकै मोल पर्ने भन्ने ठम्याउँछ । यो हो स्फोटवादीले मानेको कुरो ।

यही कुरा वाक्यपदीयमा भर्तृहरिले भनेका छन् यसरी–

नादैराहितबीजायामन्त्येन ध्वनिना सह ।
आवृत्तिपरिपाकायां बुद्धौ शब्दोवधार्यते ।।

अर्थात्– अन्त्य ध्वनिसँग नाद उच्चारण गर्दा अगाडिका ध्वनिहरूले राखेको बीज याने संस्कार आवृत्तिले परिपाक भएको बुद्धिमा शब्द निश्चित हुन्छ । यस्तो निश्चिय हुँदा शब्द- ब्रह्मवादी वैयाकरणहरू यसैबाट ब्रह्मप्राप्ति हुन्छ भन्छन्–

"शब्दब्रह्मणि निष्णातः परं ब्रह्माधिगच्छति ।।"

शब्दका बारेमा कसैले वायु नै शब्दत्वमा परिणत भएको मानेका छन् ।, कसैले परमाणुहरू सर्वशक्तिमय भएकाले भेदसंसर्ग वृत्तिले शब्द भावमा परिणाम हुन्छन् भन्छन् । अन्तरज्ञाता अर्थात् जीव सूक्ष्म वाग् स्वरूपले रहेको आफ्नो रूप व्यक्तयाउन शब्दत्वले विवर्त हुन्छ भन्ने कोही छन् । यी तीन पक्षलाई संकेत गरेर हरिले ब्रह्मकाण्डमा यसरी उल्लेख गरे–

वायोरणूनां ज्ञानस्य शब्दत्वापत्तिरिष्यते ।
कैश्चिनद्दर्शनभेदोऽत्र प्रवादेष्वनवस्थितः ।।

यसबारेमा विशद ज्ञानको अपेक्षा राख्नेले त्यहीं आकर ग्रन्थ अध्ययन गर्ने अनुरोध गर्दै अब फेरि म आफ्नो प्रकृत कुरामा फर्कन्छु । यी दुई थरी शब्द र शब्दार्थका सिद्धिबाट शब्दब्रह्मत्व सिद्ध गर्न खोज्नेहरूको मतमा दुवै थरीको तत्त्वजड भएकोले त्यो स्वीकार्य छैन भनी तन्त्रले मान्छ । यही कुरालाई श्री लक्ष्मण देशिकेन्द्रले भने–

न हि तेषां तयोः सिद्धिर्जडत्वादुभयोरपि ।
चैतन्यं सर्वभूतानां शब्दब्रह्मेति मे मतिः ।। शा. ति. १।१३

यदि शब्दार्थ वा शब्द शब्दब्रह्म भनेर भनिन्छ भने त्यसलाई ब्रह्मपदले वाच्य भनी भन्न मिल्दैन, ब्रह्म पदार्थ सच्चिदानन्द रूप हुन्छ । ती त जड छन् । त्यसैले तन्त्रमा सर्वप्राणीको चैतन्य नै शब्द ब्रह्म हो भन्ने आफ्नो मत प्रकट गरे । यही कुरा प्रयोगसारमा पनि पाउँछौं ।

सोऽन्तरात्मा तदा देवी नादात्मा नदते स्वयम् ।
यथा संस्थानभेदेन संभूयो वर्णतां गतः ।।
बायुना प्रेर्यमाणोऽपी पिण्डाद् व्यक्ति प्रयास्यति ।।

यहाँ बुझ्ने कुरा संक्षेपमा यो छ । वाक्तत्त्व परा, पश्यन्ती, मध्यमा र वैखरीका भेदले "चत्वारि वाक्परिमिता" भनी भनिएको छ । त्यसमा परातत्त्वलाई कसैले परब्रह्मको रूपमा प्रस्तुत गरे भने कसैले वाग्को भेद तीन मानी पश्यन्ती नै परावाक् भनी–

"तदक्षरं शब्दरूपं सा पश्यन्ती परा हि वाक् ।" यस्तो सिद्धान्त बनाए ।

तीन किसिमको वाक्तत्त्व, स्थूल, सूक्ष्म र पराको भेदले नौ ओटा रूपमा विभक्त हुन्छन् ।

पश्यन्ती–

१. वर्णादिको प्रविभागरहित स्वरप्रधान सङ्गीतरूप वाक् स्थूला पश्यन्ती

२. जिज्ञासारूप त्यही सूक्ष्मा पश्यन्ती

३. जिज्ञासाहीन संविद् रूप परा पश्यन्ती

१. छाला मोरिएको मृदङ्गादिमा हातको हनाइबाट पैदा भएको ध्वनिरूप वाक् स्थूला मध्यमा

२. विवादयिषारूप त्यही सूक्ष्मा मध्यमा ।

३. त्यस्तो इच्छारहित निरूपाधिक त्यही परा मध्यमा ।

वैखरी–

१. परष्पर वैलक्षण्योपादक स्फुटीकृत वर्णरूप वाक् स्थूला वैखरी ।

२. विवक्षारूप त्यही सूक्ष्मा वैखरी ।

३. विवक्षारहित त्यही परा वैखरी ।

यसरी एक वाक्तत्त्व तीन र अवस्थाभेदले नवरूपमा परिणत हुन्छन् । यो मत हो वैयाकरणहरूको । तन्त्र भने वाक्को चार भेद मान्छ र यिनको रहने स्थानको व्याख्या गर्दै शैव-सिद्धान्तानुसार यसो भन्छ–

परा वाङ्मूलचक्रस्था पश्यन्ती नाभिसंस्थिता ।
हृदिस्था मध्यमा ज्ञेया वैखरी कण्ठदेशगा ।।

मूलाधारमा रहेको वायु संस्कारीभूत मूलाधारमा रही शब्दब्रह्मरूपले स्पन्दन-शून्य भई विन्दुरूपले रहँदा परावाक् हुन्छ । नाभिपर्यन्त आउने त्यही वायुले अभिव्यक्त हुने मनोगोचर हुने वाक् पश्यन्ती भनिन्छ त्यसपछि हृदय पर्यन्त आउने त्यही वायुले अभिव्यक्त तत्तदर्थवाचक शब्द स्फोटरूप श्रोत्रग्रहण योग्यत्वले सूक्ष्म जपादिमा बुद्धिनिर्ग्राह्य वाक् मध्यमा हुन्छ । त्यहाँपछि मुखसम्म आउने यस वायुले माथि उठेर मूर्धामा ठक्कर खाई फर्केर तत्तत् स्थानमा अभिव्यक्त हुने अर्काको कानले पनि सुन्न सकिने वाक् वैखरी भनी भनिन्छ ।

यो तान्त्रिक प्रक्रियामा गरिएको चार किसिमको भेदले वाक्तत्त्वको क्रमिक विकासलाई स्पष्ट पार्छ । हाम्रो कुण्डलिनी मूलाधारमा रहने र कुण्डलिनीमा प्राप्त चैतन्य वर्णात्मना आविर्भाव भई गद्य-पद्यरूपमा फैलिन्छ भनिएको कुराको रहस्य यति भनेपछि स्पष्ट हुन जाने सम्झेको छु ।

प्रमाणका रूपमा यो कारिका यहाँ उद्धृत गर्नु आवश्यक भएको छ–

यत्प्राप्य कुण्डली रूपं प्राणिनां देहमध्यगम् ।
वर्णात्मनाऽऽविर्भवति गद्यपद्यादिभेदतः । १।१४ शा. वि.

म यहाँ आफ्नो मौलिक विचारलाई मन्त्रमय देवताको रूपका मान्यतामा स्वीकारेर देवी प्रणव ह्रीँ किन हुन गयो ? यस परिप्रेक्ष्यमा मनमा लागेको तर्क प्रस्तुत गर्छु । त्यो विद्वान् हरूबाट गढेर विचार गरिदनुपर्छ । परप्रत्ययनेय बुद्धि विद्वान्को हुँदैन यो मलाई थाहा छ ।

परा र पश्यन्ती अवस्थामा शब्दतत्त्व व्यक्त भएको हुँदैन, हृदयमा आइपुगेको जपादि बुद्धिग्राह्य मध्यमा वाक् हुन्छ । जुन कुरा भनिसकिएको छ । वेदले 'त्रिधाबद्ध' भनेकोमा पतञ्जलिले त्रिषु स्थानेषु उरसि, कण्ठे, शिरसि च बद्धः भन्ने व्याख्या गरे । उरः (हृदय)मा उब्जने वर्णमध्ये हकारको प्रमुखता छ र कण्ठस्थानीय वर्ण पनि हकार हुन्छ । पाणिनिले आफ्नो व्याकरणमा पाएका माहेश्वर सूत्रमा पनि व्यंजनको प्रारम्भ गर्दा हयवरट्" भनेका र अन्त्यी सूत्र पनि हल् भनी ह बाट प्रारम्भ गरी ह मा नै समाप्त गरेर व्यञ्जन जति हल् भन्ने परिभाषा व्याकरण भर गरेको पाइन्छ । हयवरल यी उरस्थानीय वर्ण हुन् भन्ने कुरा पाणिनि व्याकरणका विद्वान्लाई बोध भएकै छ । उरस्थानीय हकार कण्ठ स्थानीय अकारभन्दा जन्मस्थानबाट पहिलो मान्नमा केही बाधा देखिदैन । यो त भयो व्याकरणबाट हकारको प्राथम्य देखाएको कुरो ।

हठ योगमा हामी 'ह' लाई सूर्य 'ठ' लाई चन्द्र मानेर इडा, पिङ्गला दुई नाडी सूर्यचन्द्रात्मक मान्छौं भन्ने कुरा पनि मैले अर्कैतिर लेखिसकेको छु । इडा वाम भागमा, पिङ्गला दक्षिण भागमा र त्यसको मध्य भागमा सुषुम्णा नाडी मानिएको छ, इडामा चन्द्र, पिङ्गलामा सूर्य र सुषुम्णा ती दुवैको संगम हुन्छ । यसैलाई यसरी भनिएको छ ।–

इडा वामे स्थिता नाडी पिङ्गला दक्षिणे मता ।
तयोर्मध्यगता नाडी सुषुम्णा वंशमाश्रिता । । १५।३०
इडायां सञ्चरेच्चन्द्रः पिङ्गलायां दिवाकरः ।
ज्ञातौ योगनिदानज्ञैः सुषुम्णायां तु तावुभौ । । १५।३४

यही नाडी-ज्ञानद्वारा प्राणायामको प्रक्रियाले शक्तिरूपिणी कुण्डलिनीलाई उठाएर आधार चक्रबाट सहस्रारमा शिवसँग संगम गराउने क्रिया नै हठयोगको चरम प्रक्रिया हो । यही प्रसंगमा कुण्डलिनीको बारेमा उनको स्थान र स्वरूपबारे उल्लेख गरिन्छ । आधार चक्रको मध्यमा त्रिकोण छ, त्यो ज्योतिको घर भनेर आगमशास्त्रीहरू भन्दछन् । त्यहाँ विद्युत् लताको आकार भएकी सुप्त

सर्पाकार (गुडुल्केकी) की परदेवता कुण्डलिनी शक्ति परिस्फुरण हुन्छिन् । हंस अर्थात् जीवलाई आश्रय गरेर रहेकी हुन्छिन् । जीव प्राणको आश्रयी, छ प्राण नाडीमा समाश्रित रहन्छ । यस कुरालाई शास्त्रले यसरी देखाएको छ ।

आधारछन्दमध्यस्थं त्रिकोणमतिसुन्दरम् ।
ज्योतिषां निलयं दिव्यं प्राहुरागमवेदिनः । ।
तत्र विद्युल्लताकारा कुण्डली परदेवता ।
परिस्फुरति सर्वात्मा सुप्ताहिसदृशाकृतिः । ।
विभर्ति कुण्डली शक्तिरात्मानं हंसमाश्रिता ।
हंसः प्राणाश्रयो नित्यं प्राणो नाडी समाश्रयः ।। १५।३७

हठ योगको सिद्धान्त हंस (जीवात्मा) सँग प्राणको अविनाभाव सम्बन्ध र प्राणको नाडीसँग आश्रयाश्रयीभाव सम्बन्ध रहेकोले नै त्यही मार्गलाई सिद्ध पारेर सिद्ध हुने साधनालाई जोड दिन्छ । आधारवाट उठेको वायु नाडीद्वारा देहमा व्याप्य भएर १२ अंगुलसम्म बाहिर संचार गर्छ । भनेको पनि यही छ—

आधारादुत्थितो वायुर्ययावत्सर्वदेहिनाम् ।
देहं व्याप्य स्वनाडीभिः प्रयाणं कुरुते बहिः ।।
द्वादशाङ्गुलमानेन तस्मात्प्राण इतीरितः ।

प्राणको योभित्र-बाहिर गर्दा हुने अजपा मन्त्र हंसः को विलोम भई सोऽहम् बन्न पनि जान्छ । हं भनेको पुरुष र सः भनेको प्रकृति हो । सोऽहम्को अर्थ हो त्यो म हुँ । चार वेदले प्रतिपादित 'प्रज्ञानं ब्रह्म' 'अयमात्मा ब्रह्म' 'अहं ब्रह्मास्मि' र तत्त्वमसि यी चार महावाक्यको तत्त्वविन्दु हुन्छ । सोऽहम् यो अजपा मन्त्रले प्रतिपादित सत्य । यसरी निगम अनुरूप आगमले भिन्न प्रस्थान गरेर प्रतिपादित उपासना पनि अद्वैत ऐकात्म्यपरक नै हो । विन्दु पुरुष र विसर्ग चाहिं प्रकृति हो । हंमा विन्दु छ, सः मा विसर्ग छ, हं पुरुष हो । सः प्रकृति । यसमा प्रमाण चाहिए त्यो पनि प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । जस्तै—

पुम्प्रकृत्यात्मकौ प्रोक्तौ विन्दुसर्गौ मनीषिभिः ।
ताभ्यां क्रमात्समुद्भूतौ विन्दुसर्गावसानकौ ।।
हंसौ तौ पुंप्रकृत्याख्यौ हं पुमान् प्रकृतिस्तु सः १५।५१
अजपा कथिता ताभ्यां जीवोऽयमुपतिष्ठति ।
यदा तद्भावमाप्नोति तदा सोऽहमियं भवेत् ।

वास्तवमा सूर्य, सोम, अग्नि यी त्रितत्त्वलाई आत्मरूपमा परिणत भएको मानेर एक ठाउँमा तन्त्रले भन्यो—

आत्मानं रवि वह्नि चन्द्र वपुषं तारात्मकं सन्ततम् ।

नित्यानन्द गुणालयं सुकृतिनः पश्यन्ति रुद्धेन्द्रियाः ।।

यस परिप्रेक्ष्यमा हामी आफ्नो देवी-प्रणव हुन गएको ह्रीँ बीजमा ह, र, ई आर्द्धचन्द्रविन्दुको समष्टि रूप पाउँछौं। यसमध्ये ह यो वर्ण कण्ठबाट निस्कने स्वरमन्दा अझ तल्लो तह उरबाट निस्कने भएकोले यसको प्रादुर्भावको क्रम प्रथम छ। 'ह' लाई हठयोगीहरूको परिभाषाले सूर्यको प्रतीकात्मत्त्व प्रदान गरेको छ र शैवहरूले लकुलीश अर्थात् शिवको संकेत रूपमा ह मानेको छ र हं लाई पुरुषको स्वरूपको पर्यायमा योगले व्याख्या गरेको हुँदा "ह" को यति ठूलो दार्शनिक पृष्ठभूमि रहेको देखियो। 'र्' अग्नि तत्त्वको प्रतीक हुन्छ। पछाडि रहेको अर्द्धचन्द्र विन्दु र नादको ऐक्य स्वरूप हुन्छ र ई चाहि ऋग्वेदले मानेको प्रणवाधार रुप र तन्त्रले मानेको वामलोचनको प्रतीक हुन्छ। यसरी सूर्य, सोम, वह्निको ऐकात्म्य भएर विन्दुनाद रुप भएको ह्रीँ अनि त्रन्त शास्त्रले देवी-प्रणव भनी महत्त्व कायम गरेकोमा यो कुराको गम्भीर विमर्श नगरी अर्काका लै लै मा लाग्नेले तन्त्रका बीजात्मक मन्त्रलाई ग्रन्थको अद्यन्तक्षर बनाई समग्र शास्त्रको अध्ययन गर्न गाह्रो भएर यस्तो परम्परा वसालेको भन्ने पाश्चात्यहरूको अवैज्ञानिक कुरामा वहकिएको पनि पाइन्छ।

यी कुरा मेरो मनकल्पी होइनन्। यसमा शब्दब्रह्मवादी सिद्धान्त छ। विन्दुनादबाट हुने सृष्टिक्रम समावेश छ। वर्णको उत्पत्तिको सुसंघटित प्रक्रिया छ। प्रतीकवादको व्यवस्था छ। तथा प्राण र जीवको ऐकात्म्य प्रतिपादन गर्ने योगको साधना पनि छ। यी कुरा प्रतिपादन गर्ने यिनका विभिन्न पक्षलाई यहाँ देखाइयो। जो एक प्रकारले प्रासङ्गिक भएर नै प्रस्तुत गरिएझैं लाग्छ।

शक्तिको ह्रीं बीजलाई उद्धृत गर्ने कारिकालाई यहाँ प्रस्तुत गर्नु र यसको जपबाट हुने साधकको सिद्धिको उल्लेख गर्नु पनि अब मेरो उद्देश्य हुन गएको छ। जो कारिकाले यहाँ यसरी प्रस्तुत गरेको पाइन्छ।

लकुलीशोग्निमारूढो वामनेत्रार्द्धचन्द्रवान्
बीज तस्याः समाख्यातं सेवितं सिद्धिकाङ्क्षिभिः ।। ९।२

यसको टीका गर्दै राघवभट्टले लेखे— लकुलीशो हः। अग्नीरः वामनेत्रम् ई। अर्द्धचन्द्रो विन्दुः। एवं च मिलित्वा बीजमेकम्। सिद्धिकाङ्क्षिभिः सेवितमिति। अनेनास्य सकल पुरुषार्थसाधनता सूचिता। तथा च भुवनेश्वरी पारिजाते—

"मत्समः पुरुषो नास्ति त्वत्समा नास्ति चाङ्गना।
मायाबीज समो मन्त्रो नभूतो नभविष्यति ।।

मन्त्रोद्धारक श्लोकको अर्थ टीकानुसारी अगाडि नै गरिसकिएको छ। भुवनेश्वरी पारिजातमा रहेको श्लोकको अर्थ हो मतुल्य पुरुष छैन तिमीतुल्य नारी छैन ह्रींवीज वरोवरको मन्त्र नभएथ्यो नहुनेछ ।

एउटा मन्त्रवीजलाई हामीले राम्ररी केलाएर हेर्दा धेरै शास्त्र र गुरु-परम्परालाई बुझेर मात्र अर्थ गर्नुपर्नेमा यसतर्फ नफर्की पातपातै दगुरेर अर्काको भरमा पत्यार गर्नु साह्रै ह्रासमुखी प्रवृत्ति भन्ने लागेर तन्त्रका मन्त्र कसरी विवेचना गरी प्रस्तुत गरिएका छन् र तिनको तात्पर्यभित्र कति रहस्य लुकेको छ यो एउटा नमूनाको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

ज्ञान र विज्ञान केवल पुस्तक पल्टाएरै बुझ्न सकिने कुरो होइन । यसमा गुरु-परम्परा र कुल-परम्परा रहिरहनुपर्छ। पुस्तकमा लेखिएको भरमा सबै कुरा छैनन्। वास्तवमा हाम्रा शास्त्र, गुरुहरूलाई सम्झौटो हुने गरी सूत्ररूपमा निर्मित गरिएका हुन् । शिष्यहरूलाई चित्त शुद्धि गराई साधनाद्वारा सक्षम भएपछि आचार्यद्वारा त्यो किल्ली खुल्थ्यो, त्यसैले "आचार्यवान् पुरुषो वेद" भनिएको । निगम जान्नलाई न गुरु-परम्परा छ न त आगम जान्न कुलपरम्परा छ कौलिकहरूको आगम शब्दको व्युत्पत्ति यसरी गरिएको पाइन्छ ।

आगतं शिव वक्त्राब्जात् गतंतु गिरिजाश्रुतौ ।
तदागम इतिप्रोक्तं शास्त्रं परम पावनम् ।।

शिवको मुखारविन्दबाट निस्केर पार्वतीको कर्णकुहरमा गएकोले त्यसलाई आगम भनिन्छ जो परम पावन छ ।

माथिको यस उक्तिबाट आगम शास्त्र शिवको करुणाबाटै आएको भन्ने देखिन्छ। त्यसो हुँदा शैवदर्शनमा पनि प्रत्यभिज्ञा दर्शनको यसमा गम्भीर प्रभाव पारेर श्री अभिनवगुप्ताचार्यले यसको विशद विवेचना गरेको पाइन्छ। जस्तो श्रुतिमा अर्थवाद वाक्यको तात्पर्य निर्णय नगरी त्यसैका पछि दगुर्न हुन्न भनी जैमिनिले मीमांसा गरे। त्यो यहाँ पनि मान्नुपर्छ । तन्त्रको महिमा दर्शाउन शिवले गौरीको प्रश्नको उत्तरमा यसो भनेको पाइन्छ ।

कलौ तन्त्रोदिता मन्त्रा सिद्धा स्तूर्णफलप्रदा ।
शस्ताः कर्मसु सर्वेषु जपयज्ञक्रियादिषु ।।१४
निर्वीर्या श्रौतजातीया विषहीनोरगा इव । महानि – २ उ०

श्रौतमन्त्र विष नभएका सर्प झैं निर्वीर्य हुने हुन्छन्, कलिमा तन्त्रले मानेको मन्त्र नै सिद्ध र तुरुन्त फल दिन्छन् सबै जपयज्ञआदि कर्ममा भनिएको छ । तर यहाँ तन्त्रको मन्त्रको भित्री रहस्य उद्घाटन गरी त्यसको

बीज र शक्तिलाई बुझाइदिन सक्ने कौलिकको अत्यन्ताभाव नै यता भएको बेलामा उता सांस्कृतिक क्रान्ति गरी आएका यवन र आंग्ल साम्राज्यले अर्थको अनर्थ गरेर उपहासास्पद रूप दिँदा पाश्चात्यज्ञानबाट प्रभावित भएका प्राच्यविद्वान्हरू पनि आफ्नो पूर्व स्थितिको बोध नभई अन्योल परेर अन्धविश्वासले किंकर्तव्यविमूढ भएको फेला पर्छन् ।

देवी बीज ह्रींको मात्रै यति व्याख्या होइन अरु धेरै होला । यसरी कामबीज क्लीँको वाग्बीज ऐँको श्री बीज श्रीँको र अरू देवताका बीजको पनि कुन रूपमा के तात्पर्यले कुन रहस्य राखी प्रयोगमा ल्याइएको छ । यसतर्फ विवेचना नगरी अरूको अज्ञानधारामा बुद्धिलाई प्रवाहित नगर्ने अनुरोध गर्दै यस विषयलाई यही टुंग्याउनुअघि देवी-गीताको एक श्लोक लेख्तछु ।

हकार-स्थूलदेह स्याद् रकारः सूक्ष्मदेहकः ।
ईकार कारणात्मासौ ह्रीँकारोऽहं तुरीयकम् ।।

यसरी मन्त्रमयी देवी बन्छिन् ।

(प्रस्तुत लेख प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका कुलपति, उपकुलपति लगायत सम्पूर्ण सदस्यहरूले आ-आफ्नो क्षेत्रसँग सम्बद्ध कुनै विषयमा प्रवचन दिनुपर्ने नियमको सिलसिलामा प्रतिष्ठानका सदस्य प्रा० श्री चूडानाथ भट्टरायज्यूले २०३५ जेष्ठ ३२ गते दिनुभएको प्रवचनको पाठ हो । –सम्पादक)

सम्बरको मूर्ति

"वज्रयानकै सिद्धान्त र दर्शनमा नेपाली मूर्तिकार पनि आफ्नो मूर्ति-निर्माण पद्धतिमा एक नयाँ प्रयोगको शुरू गर्दछ। शान्त र ध्यानयुक्त बुद्धका मूर्तिहरू, सुशील र श्रृङ्गारपूर्ण ताराका मूर्तिहरूका अतिरिक्त, क्रुद्ध, भयङ्कर, चञ्चल, नग्न र कामातुर तथा अनेक शिर, पाउ, हात भएका मूर्तिहरू निर्माण हुन्छन्। प्रत्येक मूर्तिसँग प्रज्ञा, मुद्रा, मण्डल, मन्त्र, न्यास, ध्यान, साधन, सिद्धियोग, धारणी स्रोतको सम्बन्ध रहेको हुन्छ। यति बेला यी मूर्तिहरूको महत्त्व र रहस्य यत्तिको जटिल बन्दछ कि यसको मर्म बुझ्नको निमित्त तान्त्रिक योगाभ्यासको मनन गर्नुको आवश्यकता हुन्छ। अनि यसै प्रसङ्गअन्तर्गतका मूर्तिहरूमा सम्बर-मूर्तिको ठूलो स्थान छ।"

– नेपाली धातुमूर्तिको विकास-क्रमबाट

परम्परागत शैलीमा 'मेषसम्बर'
कलाकार- श्री बोधिज्ञान रत्न

धिमाल लोक-नाटकः प्रकार र विशेषता

–तुलसी दिवस

लोक-नाटकको प्राचीनता र स्रोत

लोक-नाटक मानव-जीवनसमान प्राचीन छ । आदि-सृष्टिमा मानवले बालकले झैं हाँसेर रोएर आफ्नो भावनाहरूको अभिव्यक्ति संकेतबाट गर्ने गर्दथ्यो । यही सांकेतिक भावाभिव्यक्ति अभिनयको प्रारंभिक रूप हो । कालक्रमानुसार अभिनयात्मक प्रवृत्तिको परिस्कारबाट नाट्य कलाको विकास भएको हो । यथार्थमा मानव-जीवनको प्रारंभ नै अत्यन्त नाटकीय छ । मानव-अस्तित्व वरिपरिको जड चेतन दुवै अभिव्यक्तिको साधन, र अनुभवको कारण मात्र बनेन नाटकीय मनोरञ्जनको स्रोत पनि प्रमाणित भयो । समष्टिगतरूपमा लोक-जीवनमा अन्तर्निहित यही चेतना लोक-नाटकको आदिमूल र स्रोत मानिन्छ । आदि रूपमा लोक-नाटको स्वरूप सरल सहज र साधारण थियो ।

लोक-नाटकको परिचय

लोक-नाटकको सबैभन्दा ठूलो विशेषता यसको लोकधर्मी स्वरूप हो । यसको लोक-जीवनसँग अङ्गाङ्गी-भावको सम्बन्ध हुन्छ । सामूहिक आवश्यकता र प्रेरणाबाट निर्मित लोक-नाटक, लोक-कथा, लोक-विश्वास, लोक-कला लोकतत्त्वलाई अँगालेर जीवनको प्रतिनिधित्व गर्दछ । लोक-नाटकमा नृत्य-संगीत-अभिनय तीनै तत्त्वको समान भूमिका रहन्छ । अतः बाह्याडम्बर, नागरिक सुसंस्कृत निश्चित अनिवार्य चेष्टा विनाको लोकको मनोभाव र प्रतिक्रियाको स्वाभाविक स्वतन्त्र विकास केवल लोक-नाटकमा मात्र संभव हुन्छ। लोक-नाटक लोक-जीवनको आकर्षक सरल प्रतिच्छवि मात्र होइन, लोकरञ्जनको आडम्बरहीन दिगम्बर साधन पनि हो । यो नागरिक या शास्त्रीय मंचभन्दा अपेक्षाकृत कम विकसित र कम स्तरको जस्तो लागे पनि यसका सम्बन्ध बिस्तारित विशाल लोकको हर्षोल्लाससँग सीधा र प्रत्यक्ष हुन्छ । लोकको परिधिमा

ग्रामीण र नागरिक- उच्च र निम्न संस्कृत र असंस्कृत सबै जन सम्मिलित हुन्छन्, त्यसैले सामूहिक जनसमाजको सामूहिक मंच लोक-नाटक परिष्कृत रुचिको लागि कालक्रमानुसार निश्चित शास्त्रीय नाटक विधानको आधारभूमि हो । लोकनाटकमा शास्त्रीय नाट्य तंत्र तथा नाट्य रचना विधान इतर लोक-मानसको सहज स्वाभाविक, अभिव्यक्ति हुन्छ जसमा चिरविकसित नाट्य रूढिहरू तथा लोकपरंपराहरू प्रदर्शित हुन्छन् । किनभने यिनीहरूको निर्माणक्रम र विधि पनि लोकमानसिक नै हुन्छन् । अतः लोकक्षेत्रको सबै उपादानहरुबाट निर्मित र प्रस्तुत लोकनाटकको रचयिता पनि प्रत्यक्ष व्यक्तिविशेष नभएर समस्त लोक नै हुने गर्दछन् ।

लोक-नाटक र शास्त्रीय नाटक

लोक-नाटको स्वरूप र विशेषतालाई स्पष्ट गर्न लोक-नाटक र शास्त्रीय नाटकको भिन्नता र अन्तर खुट्याउनु आवश्यक हुन्छ ।

लोकनाटकको आधारभूमि लोकमानस हो । यसको क्षेत्र असीमित हुन्छ । लोकनाटकमा समस्त चराचर जगत् लोकजीवनका समस्त उल्लास, र विषाद एवं असंख्य अन्य भाव चेष्टाहरू निर्वाधरूपमा अभिव्यक्ति पाउँछन् । शास्त्रको नियमले बाँध्न नसकिने लोक-नाटकलाई शास्त्रीय नाटक मूल्याङ्कनको आधारबाट हेर्नु उपयुक्त हुँदैन । लोक नाटकमा शास्त्रीय तन्त्र र नियमको भन्दा बढ्ता लोक-परंपरा र लोक-रूढिहरुको अधिक महत्त्व हुन्छ ।

शास्त्रीय नाटकको मूल तत्व कथावस्तु, नेता र रस हो भने लोक-नाटकको मूल तत्त्व अभिनय, नृत्य, र गीत हो। लोक-नाटकमा लोक-कथा, लोक-संगीत लोक नृत्य, मिथ तथा यथार्थ जीवनको अत्यन्त महत्त्व रहन्छ। शास्त्रीय नाटकमा कथातत्त्वको अत्यन्त अपेक्षा हुन्छ, त्यसैले कार्यावस्था अर्थप्रवृत्ति एवं संधीहरूको निर्वाह अति आवश्यक हुन्छ तर लोकनाटकमा भने यसको आवश्यकता हुँदैन । लोकनाटकमा गीत र नृत्यको तालमेलले नाटकको घटना अगाडि बग्दछन् अगाध नदी झैं अझ जीवन झैं व्यवस्थित र अव्यवस्थित दुवै रूपले । त्यसैले लोकनाटक लोकजीवनको सहज प्रतिच्छवि मानिन्छ ।

लोकनाटकको मंच लोकजीवनको खुला क्षेत्र पहाड, मैदान, ढिस्को, चौतारो, खेत र बारी डबली र आँगन हो । लोक-रंगमंचको निमित्त विशेष साजसज्जा विशेष प्रसाधन अनावश्यक हुन्छ । त्यो लोक तथा प्राकृतिक परिधिमा सहज र स्वाभाविक रूपले निर्मित हुन्छ । यसमा पटपरिवर्तनको प्रसाधन या दृष्य-परिवर्तन पनि अनावश्यक मानिन्छ । चारैतिरबाट दर्शकले घेरिएको स्थान

नै लोक-रंगमंच हो । त्यहाँ राजमहल, कुटी र घरमा कुनै अन्तर दृष्टिगोचर हुँदैन, एकै क्षणमा स्वदेश, विदेशमा एकै क्षणमा राजसभा र युद्धभूमिमा परिणत हुन्छ । रंगी विरङ्गी प्रतिच्छवि आफैं निर्मित र सिर्जित हुन्छन् । अतः लोक रंग मंचको प्रकृति सहज, अनौपचारिक र आग्रहहीन हुन्छ । वास्तवमा लोकनाटकको दर्शक वर्ग लोकरंगमंचभित्रको दृश्य विधानको सम्पूर्ण वास्तुपक्षको स्वप्न-द्रष्टा जस्ता हुन्छन् ।

शास्त्रीय नाटकमा मंच र दर्शक बीच पर्दाको व्यवस्था हुन्छ । यी पर्दाहरू अंक र दृष्यान्तरमा खुल्दछन् र बन्द हुन्छन् । लोकमंच चारैतिर खुला हुन्छ यसमा कुनै प्रकारको पर्दाको व्यवधान हुँदैन । शास्त्रीय नाटकमा मंच र दर्शक बीच औपचारिकता हुन्छ, दर्शक केवल आनन्द भोक्ता हुन्छ । ऊ मंचबाट मात्र टाढा होइन, नाटकको गतिविधिमा सामेल पनि हुँदैन तर लोक-रंगमंचको दर्शक भने केवल दर्शक मात्र हुँदैन ऊ रंगमंचकै अभिन्न भाग स्वीकारिन्छ । त्यसैले दर्शक र मंचबीच औपचारिकता र दूरी शून्य हुन्छ । लोक-नाटकमा दर्शक संरक्षक र रसरञ्जक दुवै हुन्छन् । किनभने लोकनाटकमा यथार्थ, यति यथार्थ हुन्छ कि यथार्थको भ्रमै हराएर दर्शक त्यसको अविच्छिन्न अंग भएर सामेल हुन पुग्दछ । दर्शक-प्रदर्शकहरूको यो सम्बन्धीकरण लोक-नाटकको प्राण हो ।

लोकनाटकको भाषा शास्त्रीय नाटकको जस्तो सुसंस्कृत तथा कृत्रिम हुदैंन । शास्त्रीय नाटकको विकास, कला, दर्शन र काव्यतत्त्वको समन्वयबाट भएको मानिन्छ तर लोकनाटकमा भने स्वयं जीवन र आनन्द नै अभिव्यक्त भएको हुन्छ । विषयगत विद्वान्‌हरूको विचारअनुसार लोकनाटक हाम्रो जीवनसँगै उत्पन्न भएर हाम्रो मन र संस्कारसँगै विकसित हुन्छ ।

लोकनाटकको उद्देश्य शास्त्रीय नाटकको जस्तो निर्दिष्ट र एकांगी हुँदैन । यसको दर्शन मंत्र यस्तो हुन्छ– हे ईश्वर जसरी त्यस राजाको, त्यस प्रेमीको, त्यस सतीको, वीर पुरुषको औ सत्यव्रतीको मनोकामना पूरा भयो त्यसरी नै सबैको इच्छा तथा मनोकामना पूरा होस् । यो दर्शन मंत्र लोक संस्पर्शित मनको आषिक र लोक-रंगमंचको आफ्नो परंपरागत विशेषता एवं एकान्त शक्ति हो, जो अन्यत्र पाउन दुर्लभ छ ।*

लोकनाटकको स्वरूप र विशेषता प्रष्टयाउन यो संक्षिप्त पृष्ठभूमि र परिचय प्रस्तुत गरिसकेपछि अब म धिमाल लोक-नाटक-विषयमा केन्द्रित हुन्छु ।

---

* हेर्नुहोस्ः- लोक साहित्य के प्रतिमान, -डा० कुन्दनलाल उप्रेती, पृष्ट १७२-१७३

धिमाल लोक-नाटक बडानाका र पचली

परिचय – धिमाल-समाजमा लोकनाचहरूको साथसाथै लोक-नाटकहरूको पनि प्रचलन पाइन्छ । लोकनाटकलाई जनाउने खास शब्द धिमाल भाषामा छैन। तर धिमालहरूसँग बढानाका भन्ने एक शब्दावली छ । 'बडानाका' को शाब्दिक अनुवाद नेपालीमा 'ठूलो नाच' भन्ने हुन्छ .यो शब्द धिमालहरू लोक-नाटकको निमित्त पनि कहिले कहीं प्रयोग गर्दछन् । अतः धिमालहरू लोक-नाटकलाई नाचकै ठूलो रूपमा मान्ने गरेको तथ्य पुष्टिन्छ । तर धिमालहरूमा पौराणिक विशेष गरेर रामायण महाभारतका प्रचलित कथामा आधारित लोक-नाटकलाई बढी महत्व दिएर 'बढानाका' भन्ने शब्दावलीको प्रयोग गर्ने प्रचलन व्यवहारमा वेशी देखिन्छ ।

धिमाल नाटकको प्रकार – धिमाल समाजमा प्रचलित लोक-नाटकहरू उनीहरूले प्रयोग गर्ने निश्चित शब्दावली अनुसार मोटामोटी तीन प्रकारको भएको कुरा प्रष्टिन्छ । ती हुन्– (क) शास्त्र (ख) पचली र (ग) डुल्की ।

(क) शास्त्र – धिमालहरूको समाजिक सांस्कृतिक मूल्य र धार्मिक विश्वासहरू क्रमशः वहत-हिन्दू परंपराबाट प्रभावित हुंदै गइरहेछन् । उनीहरू आफ्ना लोक-नाटकको कथावस्तु तराईका अन्य जातिहरू विशेषतः थारू र राजबंशी सरह रामायण र महाभारतको परंपरागत कथाबाटै लिने गर्दछन् । त्यसैले यस्तो नाटकलाई उनीहरू शास्त्र शब्दको प्रयोग गर्दछन् । बहुसंख्यक धिमालहरूको निमित्त बढानाका 'र शास्त्रमा खास भिन्नता छैन । ती एक अर्काको पर्यायबाची शब्द हुन् । तैंपनि उनीहरू शास्त्रलाई बहुधा 'बढानाका' नै भन्न रुचाउँछन् ।

पूर्वेली धिमालहरूमा रामायण, महाभारत, भागवत आदि सबै समानरूपमा प्रचलित भए पनि पश्चिममा धिमालहरूमा रामायण बढी लोकप्रिय र प्रचलित रहेको पाइन्छ । सम्भवतः उनीहरू महाभारतलाई भन्दा रामायणलाई बढी प्राथमिकता दिएर रामायणमा प्रतिपादित धार्मिक तथा सामाजिक आदर्शहरूलाई अनुकरण गर्न बढी रुचाउँछन् । तर १९६६ मा रँझार बलुवाहीमा स्थापित धिमालहरूको नेपाली संगीत कला परिषद्ले महाभारतमा आधारित बढानाका जाम्बुझारका महावीर मुखियाकहाँ ल्याएर देखाएको रहेछन् । उक्त शास्त्रमा पाण्डव र कौरवको गाथा अंकित थियो । कथामा कौरवले पाण्डवलाई दुःख दिएको, तर अन्त्यमा पाँच पाण्डवले आफ्नो बुद्धि-विवेक तथा बलले बापस पाएको घटना देखाइएको थियो ।

धिमाल लोकनाटकको एक दृश्य

अध्ययन अवधिभित्रै पनि दमक पंचायतको ३ र ४ नं. का धिमाल-हरूले रामायणको कथामा आधारित 'चोर रावण" शीर्षकको शास्त्र देखाउन सिखलाई (अभ्यास) गरिरहेका थिए। बढाह्नाकासँग संबन्धित धिमाल सूचकको भनाइअनुसार वढानाका तयार गर्न, प्रस्तुत योग्य बनाउन २ महीनादेखि लिएर १ वर्षसम्म लाग्ने हुन्छ।

शास्त्रहरू अकसर दिन र रात गरी दुइ पल्ट देखाएर सकिन्छन्। नाचको थालनी अगिल्लो रातबाट गरे पनि दोस्रो दिन साँझ मात्र सक्ने चलन छ। "चोर रावण" नामक शास्त्रको घटनाक्रम रात र दिनमा निम्नअनुसार प्रदर्शित गरिएको थियो।

रातिको घटना

प्रस्तुत रामायणको कथानकमा आधारित शास्त्रको शीर्षक 'चोर रावण' भएकोले कथानक नाटक एकै पल्ट वनवास गमनको सूचनाबाट शुरू हुन्छ। खेवटको सहायताले नदी पार गरेपछि रामको विश्वामित्र अणस्त्र अगस्त (?) मुनिहरूसंग भेट हुन्छ। राम, मुनिहरूबाट धेनुदान दानस्वरूपमा पाउँदछन्। जंगल पसेपछि, उनीहरूको राक्षस-राक्षसीहरूसँग जम्काभेट हुन्छ। सीतालाई खान आएकी सुन्दरी युवतीलाई र रावणको बहिनीलाई लखन (लक्ष्मण)ले मार्दछन्।

मारीचले सुनको मृगको रूप लिएर रावणको आग्रहअनुसार राम, लखन, सीता सबैलाई छक्काउँछ। सीताको आग्रहमा राम मृग समाउन पछि लाग्छन्, वनमा पुगेपछि मृग हराउँछ। यासुयासु (आऊ। आऊ।) भन्ने ध्वनि आउँछ। लखन समाउन निस्कन्छन्। त्यसै मौका पारेर कुटीमा वर्माको रूप लिएको रावण आउँछ र भिक्षा माग्दछ। सीताले भित्रैबाट दिन खोज्दा बाहिर निस्केर दिए मात्र लिन्छु भन्छ। सीता निस्कँदा रावणबाट हरेर लगिन्छिन् तर बाटामा रावणलाई दशरथको साथी जटायुले रोक्दछ र दुवैको लड़ाई पर्छ अन्त्यमा जटायुको मृत्यु हुन्छ, रावण लंका जान्छ।

दिनको घटना

सीता हराएकोले राम लखन (?) हनुमान विलाप गर्दै किष्किन्धा पुग्छन् र सुग्रीवसँग भेट्छन्। वालि मारिएर सुग्रीवले राज्य पाउँदछ, हनुमान् सीताको खोज-खबरीमा लंका पुग्दछ। एक पल्टमा ऊ सफल

हुँदैन अर्को पल्टमा दक्षिण जाँदा पत्तो लाग्छ र सीता र रामको औंठी साटासाट गर्न सफल हुन्छ र रावणका बगैंचाका फलफूल सबै टिपेर छरी उजाड बनाउँछ। रिसाएर रावणले मार्न खोज्दा विभीषणबाट खबर यता उता गर्ने दूतलाई मार्न हुँदैन, बरू घिउ-मट्टीतेल दलेर पुच्छरमा आगो लगाइदिऊँ, ठाउँमा गएर शास्ती पाई आफैं मरिहाल्छ भन्ने सल्लाह हुन्छ। मानेर आगो लगाउँदा सारा लंका जलेर स्वाहा हुन्छ। अर्को पल्ट रावणको हात हतियार सबै खोसेर ल्याउन अंगद जान्छ तर उसले रावणको वाण ल्याउन सक्तैन केवल काट्ने हतियार खुकुरी मात्र ल्याउँछ। अन्त्यमा सबै गएर समुद्रमा साँगु लगाएर रावणलाई मार्दछन् र सीतासहित अयोध्या फर्कन्छन्।

अगिल्लो दिन राती शुरू गरिएको नाटक दोस्रो दिन बिहान आकाशमा तीन टाँगो घाम आउँदासम्म लगातार गरिन्छ। रातभरी नाचेर बिहान केही छिन जिराउने (थकाई मेट्ने) गरी यथार्थमा धिमाल लोकनाटकको यो मध्यान्तर हो। यस बीच नुहाइ-धुवाइ गरी खाना खाने काम हुन्छ। फेरि नाच शुरू हुन्छ। दोस्रो दिनको बाँकी नाटक यति नै वेला शुरू गर्नुपर्छ भन्ने निश्चित समय तोकिएको हुँदैन तर अन्य स्थानमा देखाउन जानुपर्ने हुनाले समयमै सक्नुपर्ने अनिवार्य हुन्छ।

बन्धन

धिमाल लोकनाटकको (मूल गोसाई, मूल या गुरुको भनाइअनुसार) शास्त्रको प्रस्तुतीकरण र प्रदर्शनमा एउटा निश्चित तरीका र परंपरागत प्रचलनको निर्वाह गर्नु अति आवश्यक हुन्छ। सबै नाटकको सबैभन्दा प्रारम्भमा 'बन्धन' गाउने चलन छ। बन्धन गाउँदा धिमालहरू पूर्व पश्चिम, उत्तर दक्षिण चारै दिशाका विशेष देवी-देवता र स्थानको नाम लिएर आकाश र पाताल समेत बाँध्ने गर्दछन्। यसैगरी एकातिर उनीहरू स्थानीय डाइनी-जोगिनीहरूलाई ओझा र गुनीलाई माता-पिता समान मानी बाँध्दछन् भने अर्कोतिर सब श्री राम, लखन, भरत, शत्रुघन, सीता, दशरथ, कुवेर, बरुण, कृष्ण (?) विष्णु, वर्मा, देवी, सुखदेव, वशिष्ठ आदिको नाम पुकार्दै अयोध्यापुरी समेत बाँधन आवश्यक ठान्दछन्।

मंत्र र मोहनी तेल

बन्धनअगि काली, दुर्गा, सरस्वती आदि जुन देवीलाई मान्ने गरेको छ उसैको नाम लिएर धूप-दीप गर्नु पनि अति आवश्यक

मानिन्छ । नाटक थाल्दा नाचको गुरुले मंत्र फुकेर नाटकमा भाग लिने सबै जसो पात्रहरूलाई तोरीको काँचो तेल लगाउन दिन्छ । यसलाई मोहनी तेल भनिन्छ । मंत्र फुकेर तेल नलाए नाच्नेहरू लाटो हुने नाच्दा नाच्दै डगडगी काम्ने, अझ खतम समेत हुने कुरा आतंकित र त्रसित भावले धिमाल सूचकहरू बताउँदछन् । तर यसरी मर्नेहरूलाई उनीहरूको भनाइअनुसार सात दिन भित्र भए धामीहरूले बचाउन सक्तछन् । नाचको विशेष प्रकारको मंत्र हुन्छ । त्यो फुक्न गाउँका ओझा धामीहरूले सक्तैनन्, लोकनाटकको गुरुले मात्र सक्तछ भन्ने धारणा धिमालहरूमा बलियो छ । नाचको मेरियल मण्डलीले उसैलाई आफ्नो मूल गुरु मान्दछन् र पहिले निस्कँदा उसैलाई खुट्टामा ढोगेर निस्कन्छन् । मोहिनी तेल लगाएर धिमालहरू वास्तवमा अन्य देवी-देवता तथा बोक्सिनी आदिबाट नाचसंग सँलग्न प्रत्येक व्यक्तिलाई जोगाएर सुरक्षित राख्दछन् । त्यसैले तयार गरिएको लोक-नाटक अन्य गाउँहरूमा प्रदर्शन गर्न जाँदा मात्र उक्त तेल लगाउने चलन भएको कुरा धिमालसूचकहरू भन्दछन् ।

धिमालहरू 'बढाह्नाका' लगाउन नाचको टोलीलाई आफ्नो घरमा आउन अनुरोध गरेर निम्ताउँछन् या नाचका टोलीहरूले पनि आफैं आउने भनी खबर पठाउन सक्तछन् । यस्तो बेलामा नाच टोलीका सदस्यहरूलाई घरपट्टीले खान दिई दयाधर्मले केही रुपियाँ भेटी दिने गर्दछन्, यसरी उठेको पैसा नाचलाई आवश्यक मालसामान किन्न खर्च गर्ने व्यक्तिलाई तिर्न गरिन्छ । यस्तो पैसा एक वर्षमा तिर्न नसके अर्को वर्षमा तिरे पनि हुन्छ भन्ने भनाइ छ । त्यसैले धिमालहरू रमाइलो गर्न या समय काट्न या पैसा कमाउन होइन धर्म-कर्मको भावले उत्प्रेरित भएर शास्त्र गर्दछन् । कृषि जीवनको फुर्सदको बेला संपन्न गरिने शास्त्रले धिमालहरूलाई सामाजिक भेटघाट गर्ने उपयुक्त अवसर पनि प्रदान गर्ने गर्दछ ।

बढाह्नाका लगाउनुको उद्देश्य

धिमालहरूले 'बढ़ानाका' लगाउने निम्त्याइको कुनै खास उद्देश्य र लक्ष्य पनि हुन्छ । महावीर मुखियाकहाँ लगाइएको कौरव-पाण्डवको नाच वास्तवमा उनको माइलो छोराले छोरा पाउन गर्न लगाएका हुन् । माहिली बुहारीले तीन सालसम्म, आइतबारे वर्त लिनुका साथै सत्यनारायणको पूजा लगाएको बेलामा उक्त नाच खेलिएको रहेछ । यसपछि उनलाई एउटा छोरासमेत भएको रहेछ । त्यसैले धर्म-कर्मसँग मात्र होइन, संतान प्राप्तिसँग पनि शास्त्र लगाउने प्रचलन गाँसिन पुगेको देखिन्छ ।

शास्त्रमा प्रयुक्त बाजाहरू

धिमाल लोकनाचमा प्रयुक्त लोक-बाजाहरू धिमाल लोकनाटकमा प्रयोग गरिँदैनन् । शास्त्रमा झ्याम्टा, खोल, घडी र शंखको उपयोग हुन्छ । अझ ठूलो सानो गरी झ्याम्टा दुई जोर, खोल दुई वटा, घडी दुई वटा र शंख दुइ वटा चाहिन्छन् त्यसैले बाजा बजाउनेहरू जम्मा आठ जना हुन्छन् । झ्याम्टा या झाल र खोलको प्रयोग सामूहिक गायनमा सम्पूर्ण नाटकभरी नै हुने गर्दछ । घडीले प्रारम्भमा गाउँमा गाउँलेहरूलाई नाचटोली आएको सूचना दिएको नाचको प्रचार-प्रसार गर्नुको साथै नाचका पात्रहरूलाई वेला भयो छिटो आऊ भन्ने सूचना दिने गर्दछ । गाउँलेहरूलाई सूचित गर्न घडी एक-नासले टङ्गटङ्ग हिर्काएर एकोहोरो बजाइन्छ भने पात्रलाई पाल (रंगमंचमा) मा आउन सूचित गर्न केवल एक पल्ट टङ्ग बजाइन्छ । पात्र ठीक वेलामा बाहिर आए घण्टी बजाइरहन आवश्यक मानिँदैन घडी कुनै पनि पात्रलाई डाक्न प्रयोग हुन सक्छ, शंखभने विशेषत: ठूलठूला ऋषिमुनि आउनुअगि बजाउने गरिन्छ । नाटकको प्रारंभमा दुबै शंख बजाएर पनि नाटक शुरू हुन्छ । शास्त्रमा बाजा बजाउने ढीलो र छीटो पारालाई धिमालहरू क्रमश: पसा र चढती भन्ने गर्दछन् जसको प्रयोग आवश्यकता हेरी हुने गर्दछ ।

शास्त्रका पात्रहरू

शास्त्रमा पाठ गर्न चरित्रमा पात्रलाई धिमालहरू आफ्नो भाषामा माला तानेका भन्दछन् । धिमाल लोक-नाटकका पात्र-चयनको निमित्त जिउ डाल तथा व्यक्तित्वको खयाल गर्नुपर्दछ मोटो खाइलाग्दो भए राक्षस र सुकुटे पातलो भए बाँदरलाई सुहाउने कुरा लोकनाटकका पात्रहरूको छनौटको प्रसंगमा धिमाल सजिलोसँग भन्दछन् तापनि मान्छे हेरेर मात्र हुँदैन स्वर पनि चाहिन्छ भन्ने उनीहरूको व्यावहारिक विचार छ । विशेष गरेर मुख्य पात्रहरू राम, लखन, सीता अंगद आदिको स्वर एकदमै मधुर र राम्रो हुनुपर्दछ । शास्त्रमा भाग लिने प्रत्येक पात्रले आफ्नो पाठ आफैँले गाएर भन्न पर्ने भएकोले पनि यस्तो भएको हो । बढा ल्हाकामा खास पाठ भएका पात्रहरूदेखि बाहेक अन्य पात्रहरू पनि लोकनाटकको दृष्टिकोणले अति आवश्यक मानिन्छन् । यिनीहरूमध्ये यी डबलैका र डाकमिन अत्यन्त प्रमुख छन् । धिमाल भाषामा यी डबलैकाको अर्थ राँको लिने भन्ने हुन्छ । बढा ल्हाकामा बाँसको ढुंग्रोमा राँको बालेर आउने दुइ जना पात्रहरूलाई भिडबलैका भनिन्छ । यी दुई पात्रहरूको आफ्नो खास पाठ नभए पनि अरूहरूको नक्कल गरेर उफ्री हिड्ने, खिज्याउने गर्दछन् । यथार्थमा

धिमाल लोकनाटकमा राइकोश (राक्षस)को रूप

ती धिमाल लोकनाटक शास्त्रका हँसाउने जोकर पात्रहरू हुन् । उनीहरू दुःखमा परेर रुने पात्रहरूलाई पनि खिज्याउन छाड्दैनन् । डाकमिनेको काम भने विशेष रूपमा सूचना गर्ने सूत्रधारको जस्तो छ । उसले सबैजसो पात्रलाइ दर्शकहरुसंग परिचित गराउने र उनीहरूलाई ल्याउने कार्य गर्दछ ।

नाटकमा उपयुक्त पात्रहरुको अभावमा एउटै व्यक्तिले तीन चारवटा-सम्मको पाठ गर्न सक्तछन्, गर्ने गर्दछन् तर मुख्य पात्रहरूले भने यसो गर्न मिल्दैन उनीहरूको पाठ भने थामी हुन्छ ।

धिमाल लोकनाटकमा नारी पात्रको भूमिका पनि पुरुषहरूले नै गर्ने गर्दछन् नारीहरूले होइन । धिमाल नारीहरू लोकनाचमा भने अझै पनि भाग लिंदै नै छन् । तर लोकनाचमा पनि आजकल नारीहरूको भूमिका पुरुष-हरूले नै गर्ने गर्दछन् । रातभरि दिनभरि नाच्न पर्ने श्रमसाध्य र कष्टसाध्य भएकोले शारीरिक तथा मानसिक दुर्बलपले नारीहरू लोकनाटकको निमित्त योग्य ठानिंदैनन् ।

शास्त्र र दृश्यबिधान

धिमालहरूको शास्त्र र पचली दुवै लोकनाटकमा उक्त प्रतीकहरूको सहयोगले आवश्यक दृश्यावलीको पृष्ठभूमि तयार गरिन्छ । किन गीत गाएर शब्दमा दृश्यको बर्णन गरिन्छ । वरदा वा अन्य त्यस्तै सामानको प्रयोग पूर्णतः हुँदैन । नाटकका स्थान तथा समयको परिवर्तन जनाउन समेत माला तानेका-हरूको वाचन एवं कथोपकथनको प्रचुर उपयोग हुन्छ । रूखको एक दुई हांगा-बाट बगैंचा वा जंगलको भान पार्नु, पालमा यताउता घुमेर केही चक्कर लगाउँदा राम बनबासको असर पार्नु सामान्य हुन्छ । पालको एक छेउमा अलि उफ्रँदा हनुमान ताल समुद्रपारि लंकामा पुग्दछ, आंपको पातमा अलिकति मट्टि-तेल पोखेर जलाउँदा लंका जलाइएको अनुमान गर्न दर्शक वाध्य हुन्छ । शास्त्रमा प्रयुक्त दृश्य विधानलाई हृदयंगम गर्न दर्शक अभ्यासभन्दा बढी कल्पना शक्ति संवेदनशीलताहरूको प्रयोग गर्न सक्ने खूबीको आवश्यक हुन्छ ।

शास्त्रमा शिंगार पटार र परिधान

लोकनाटकमा भाग लिने पात्रहरू कुनै विशिष्ट परिधानको उपयोग गर्दैनन् । साधारण दैनन्दिन जीवनमा लगाइने लुगा-फाटा कै प्रयोग गर्दछन् । लुगा-फाटाको मोटामोटी भिन्नता लिङ्ग भेदमा निर्भर रहन्छ तापनि शास्त्रमा भने धिमालहरू पुरुषको निमित्त धोती, सुरुवाल, कट्टू, पाइजामा आदि र आइ-

माईको निमित्त सारी बढी मनपराउँछन् । लोकनाटकका पात्रहरू पौराणिक एवं प्राचीन भए पनि परिधान एवं आचरणको दृष्टिले केही आधुनिकी एवं सम-सामयिक लाग्दछन् । पात्रहरूलाई समदर्शी बनाउन उनीहरू बाह्य साधनहरू पनि केही प्रयोग गर्दछन् । मुनि बनाउन उनीहरू सनपाटको जटा बाँदर बनाउन सेतो कपडाको फेटा पनि लाइदिन्छन् । उनीहरू पात्रअनुसार मुखोटा (मुकुण्डो) को पनि प्रयोग गर्दछन् तर ती आफैं बनाउँदैनन् काठ या खरको बनेको किनेर ल्याउँदछन् । मुकुण्डो लाएर पाठ गर्ने पात्रहरूमा चेहडाको अभिनयको अभाव हुनु स्वाभाविक हो पात्रहरूलाई आवश्यकतानुसार सिंगार्ने सजाउने व्यक्ति र स्थान निश्चित गरिएको हुन्छ, शृङ्गार-स्थललाई बाँसधरा र सिंगार्ने व्यक्तिलाई साजेवाका भनिन्छ । साजेवाका जहिले पनि २ जना हुने गर्दछन् ।

शास्त्रको रंगमंच

लोकनाटक प्रदर्शनको निमित्त व्यवस्थित दृश्य विधान, प्रकाश व्यवस्था, र रंगमंचको अन्य आवश्यक विभिन्न विधानको आवश्यकता रहँदैन । उनीहरू नाटक थेटर आदिमा प्रयुक्त पर्दाको पनि उपयोग गर्दैनन् । धिमालहरूको 'शास्त्र' पनि अत्यन्त साधारण ढङ्गले प्रदर्शित गरिन्छ शास्त्र–प्रदर्शन स्थललाई धिमालहरू 'पाल' शब्दको प्रयोग गर्दछन् । कहिले काहीं माथिबाट शीत छोप्न केही पाल टाँगिए पनि वरिपरि भने खुला रहन्छ तर पात्रहरू सिंगार्ने ठाउं जसलाई धिमालहरू 'बांसधरा' भन्दछन् । जाने–आउने बाटोमा भने बहुधा कपडाले छोप्ने गरिन्छ । पालको मध्यभागमा क्रमसँग पूर्वतिरबाट माला योम्का (सिंहासन) नाच्ने उफ्रने खाली खाली स्थान, बाजा बजाउनेहरू र लेकधरेका पाउनेहरू बस्ने व्यवस्था मिलाइएको हुन्छ । नर्तक माला तानेका र लेकधरेका एवं नाटकहरूको बीचमा उभिएर गाउँने मूल रहने गर्दछ । उसले पाठ बिर्सनेलाइ सम्झाउने रंगमंचमा प्रस्तुत नगरिएको घटनाको वर्णन गर्ने र दृश्य परिवर्तनको सूचना बाचन विधिबाट गर्ने गर्दछ ।

पालको वरिपरि चारैदिशामा खुला हुने हुनाले दर्शकहरू बस्ने वा उभिने गर्दछन् । लोकनाटकका पात्रहरूलाई चाहिने पालको मध्यभागका लम्बाइ चौडाइ २० फीट जतिको चारपाटे स्थान हुन्छ धिमाल सूचकहरूको भनाइअनुसार पचलीको निमित्त भने पालको आवश्यकता हुँदैन । शण्ठीको 'सायनी' बनाएर पनि काम चलाइन्छ ।

अगि अगि मिज्वलैकाको राँकोको सहयोगले नै सम्भवतः राती शास्त्र

देखाइने गरिन्थ्यो तर अचेल भने कमसेकम २ वटा मेन्टोल (पेट्रोमेक्स) चाहिने कुरा सूचकहरू बताउँछन् ।

शास्त्रमा संगीत र नृत्य

धिमालहरूको 'बढाह्लाका' या शास्त्रमा संवादसमेत गीत गायनबाट हुने हुनाले संगीत एवं गीतको प्रधानता हुन्छ । संवाद-गीत, नृत्य-गीत एवं समूह नाटच-गीत गायनविधिले गर्दा लोक-नाटक सर्वसाधारण लोकदर्शकहरूबीच लोकप्रिय रहेको हो । धिमाल बढाह्लाकामा श्लोक हाले झैं गरी छोटकरीमा भट्याएपछि, लय हालेर गीत गाउने प्रचलन छ । मूल घुवा मूलले मात्र पहिले एक्लै गाइने, पछि १०,१५ लेहधरेकाहरुले छोप्ने गर्दछन् । गीत छोप्दा सबैले एकै स्वर मिलाएर छोप्नु आवश्यक हुन्छ । मूलले खासमा लोकनाटकको कथानक या घटना क्रमलाई पृष्ठभूमि बाँधेर, अगाडि बढाउन विवरण प्रस्तुत गर्दछ र कुनै खास उपघटनापछि भए संक्षेपमा निर्दिष्ट अर्ती-उपदेश पनि श्लोकैमा भन्ने गर्दछ । लोकनाटकका मुख्यपात्रहरू सदा नै गीत गाएर अन्य पात्रहरूसँग संवाद गर्दछन् ।

संवाद गीतको मुख्य उद्देश्य अभिव्यक्तिको आदान-प्रदान या भाव प्रकाशन भएकोले स्वर-तालको उति वास्ता गरिंदैन । यो वहुधा प्रश्न–उत्तर शैलीको हुन्छ र सीधा दर्शकहरूको मन-मस्तिष्कलाइ छुने खालको हुन्छ । धेरै दर्शकहरूलाइ एकलो स्वरले भ्याउनुपर्ने भएकोले, नाटकका पात्रहरूले गाउने गीतमा अधिकांश तारसप्तक स्वरको बाहुल्य हुन्छ । यसमा स्वरका उतार-चढाव या कलात्मक गुम्फन अत्यन्त क्षीण हुन्छ ।

यी गीतहरू विविध अवस्थानुसार क्रोध, आवेश, करुणा, दया-मायाको मात्र व्यक्त गर्ने, विविध गायन शैली हुन्छ । करुणा र पीडाको भाव व्यक्त गर्ने खालको गीतको लय केही ढीलो र तेस्रो खालको हुन्छ भने बिलाप र विछोडको भाव जनाउने कोमल स्वरको । क्रोध, आवेश, या जोश पैदा गर्ने खालको गीतको लय, लयप्रधान नभएर वेशी, तालबद्ध केही छिटो हुन्छ । गीतको लय भाव प्रकाशनअनुसार मात्र नभएर पात्रको स्वभाव र चरित्र-अनुसार पनि निश्चित र स्थिर हुने गर्दछ । ऋषि-मुनिहरूले गाउने र राक्षस-हरूले गाउने शैलीमा फरक स्पष्ट थाह हुन्छ ।

शास्त्रमा प्रयुक्त गीत र संवादको भाषा

धिमालहरू वहुधा लोकनाटक आफ्नो धिमाल भाषामा नगरेर राजवंशी भाषामा गर्दछन् । कहिले कहीं नाटकमा धिमाल पात्रहरूभन्दा वेशी

राजवंशी पात्रहरू पनि हुन्छन् । महावीर मुखियाकहाँ प्रदर्शित कौरव-पाण्डवको नाचमा भागलिनेहरू राजवंशीहरू नै बढी थिए । त्यो नाच जम्बु झारक, दमकमा वलुवाहीबाट ल्याइएको थियो तर धिमाल र राजवंशीहरू समान अनुपातमा नजीक-नजीक बसोबास गर्दछन् । तर धिमालहरू बसोबासित गाउँमा लगाइने नाचमा भने धिमालहरू नै हुन्छन् तापनि नाटकको भाषा राजवंशी हुन्छ । यसबाट धिमालहरूले शास्त्र या पचली आदि लोकनाटक गर्ने परंपरा राजवंशी-हरूबाट आफ्नो जातिमा भित्राएको तथ्य केही खुल्दछ ।

धिमाल लोकनाटकमा गीतको भाषा राजवंशीमा भए पनि सामान्य पात्रहरूले संवाद गर्दा प्रयुक्त गर्ने भाषा-भेष कहिले धिमाली र कहिले विकृत हिन्दी हुन्छ । शास्त्रका कथा कैयौं अदली बदली गर्न नहुने, परंपराअनुसार हुनु पर्ने भएकोले पनि धिमालहरूले अझै राजवंशी भाषा चलाइराखेको हुन सक्छ । अर्कोतिर धिमालहरूबीच धिमालभाषामा नाटक तयार गर्न सक्ने खूबी भएको प्रतिभा या लामो परंपरा नभएकोले पनि यस्तो भएको हुन सक्छ । किनभने धिमाल भाषामा किन लोकनाटक नभएको भनी सोधपुछ गर्दा धिमाल सूचकहरू पहिलेदेखि शास्त्र राजवंशी भाषामै गरिल्याएकाले धिमाल भाषामा नभएको कुरा मुखले जोडेर भन्ने पचली पनि पूर्वका अर्थात् राजवंशीहरूले नै बढी जानेको कुरा धक नमानी स्वीकार गर्दथे ।

(ख) पचली

परिचय

स्थानीय प्रचलित लोककथाको कथानकमा आधारित लोकनाटक-लाई पचली भन्दछन् । पचलीमा धिमालहरूको श्रृङ्गार रसको प्रधानता हुन्छ । धिमाल सूचकको भाषामा पचलीमा अधिकांश मोहवत प्रेम, उर्ला, उर्ली, र केटाकेटी चढारेको कुरा हुन्छ । 'बढा ह्लाका'को विरुद्ध पचली मुखैले जोडेको या कथेको हुन्छ । तर यस्तो कथन सक्ने यो जोड्न जान्ने मान्छेहरू पूर्वतिर बेशी छन् ।

प्रदर्शनीस्थल र अवधि

पचली गर्दा पाल बनाईदैन, केवल शठीको सानो छाप्रो बनाएर काम चलाइन्छ । यसलाई धिमालहरू आफ्नो भाषामा 'साइने' भन्दछन् । पचली गर्दा पनि दुइदिनै अर्थात् अगिल्लो साँझ शुरू गरेर अर्को दिन साँझसम्म गर्ने चलन छ । घण्टाको हिसाबले भने प्रदर्शनअवधि शालाखाला

२४ घण्टा मात्र हुन आउँछ। तर रात र दिनको पचली एउटै हुँदैन। वास्तवमा धिमाल समाजमा 'पचली गर्दा जहिले पनि दुइटा गर्ने चलन छ। तिनको कथानक शास्त्रमा जस्तो एउटै नभएर दुइ प्रकारका भिन्न भिन्न हुन्छन्।

सम्बद्ध बाजाहरू

पचलीमा बजाइने धिमालबाजाहरू शास्त्रमा बजाइने धिमाल बाजाहरूसँग मिल्दैनन्। पचलीमा ढोलकी, मुजुरा र हारमोनी बजाइन्छन् शेरेन्जा र दादरा जस्ता तारका बाजाहरूको प्रयोग पनि पचलीमै हुने गर्दछ; तर ती अनिवार्य मानिदैनन्। बढा ह्लाकामा प्रयुक्त घडी र शंख भने पचलीमा पनि समान रूपले समान उद्देश्य-प्राप्तिको निमित्त उपयोग गरिन्छन्।

प्रारम्भ र बन्धन

पचलीको शुरूमा अन्य गाउँहरूमा गरिने भए, मन्त्र फुकेर मोहनी तेल लाउने गरिन्छ। यो लाउने मुख्य कारण नाचटोलीका कुनै पनि सदस्यलाई केही नहोस् भनेर उनीहरूको शरीर बाँध्नु हो पचलीको शुरूमा पनि शास्त्रमा झैं बन्धन गाउने गरिन्छ तर शास्त्र र पचलीको बन्धन गीत मिल्दैनन् ती फरक फरक छन्। पचलीको बन्धनमा शास्त्रमा झैं चार दिशा आकाश पाताल बाँधेर विभिन्न देवी-देवताको नाम पुकारिदैन, जुन देवी या देवताको शरण परेर आएको हो उसैको नाम लिएर दया-मायाले भूल-चूक माफ गरी सुधार गर्नलाई अनुरोध गरिन्छ। कोही कोही नाच गरिने गाउँका धामी बोक्सीलाई पनि पनाउने गर्दछन्।

महत्वपूर्ण पात्र-मरल

पचलीमा नाटकका विशेष पात्रहरूदेखि बाहेक अन्य सहयोगी पात्रहरू पनि हुन्छन्। हरेक पचलीका एक जना 'मरल' अनिवार्य हुन्छ। 'मरल' पचलीमा खासमा हास्य अभिनय गर्ने पात्र हो। तर उसले वेला-वेलामा सूत्रधारको भूमिका पनि सम्पन्न गर्दछ। 'मरल' सहनायकको रूपमा पनि नाटकमा देखा पर्दछ। नाटकको कथानक बुन्न र घटनालाई मिलाउन पचलीमा 'मरल'को ठूलो हात हुन्छ।

छोकडाहरू

पचलीको अर्को आकर्षण छोकडाहरू हुन्। हरेक पचलीमा तीन जना छोकड़ाहरूको उपस्थिति अनिवार्य रूपले आवश्यक मानिन्छ।

छोकडाहरू गीत गायनमा पनि भाग लिन्छन् तापनि उनीहरूको मुख्य काम नृत्य हो । पचली गीति-नाटक भएर पनि नृत्य प्रधान लोकनाटक हो । शास्त्रमा समूहगायनले कथानकलाई अगाडि बढाउँछ भने पचलीमा गायन साथै नृत्यले संयुक्त भएर अगाडि बढाउँछ । पचलीका यी छोकडाहरू नेपाली मारुनी नाचका मारुनीहरू जस्ता हुन्छन् । केटाहरू नै सिंगारिएर सारीलाई केटीहरू वन्दछन् । हरेकको साथमा एक एक हाते रुमाल पनि हुन्छ ।

श्रृङ्गार

अलंकरण, श्रृङ्गार-पटार र परिधानका दृष्टिले पचली शास्त्रभन्दा भडकिलो हुन्छ । पचलीका नारी पात्रहरू विशेष रूपले लाली, गाजल, पाउडर आदि लगाएर पनि सजिन्छन् ।

कथानक

पचली नाटकको मूल उद्देश्य मनोरञ्जन हो । त्यसैले यसको कथानक पूर्वपरिचित प्रचलित प्रसंगमा आधारित हुन्छ । यसमा वैयक्तिक काल्पनिक तत्त्व पूर्णत वर्जित हुन्छ । त्यसैले उनीहरू लोकानुरञ्जनकारी पचलीलाई गम्भीर दार्शनिक या धार्मिक विचार या तत्त्वले गह्रुङ्गो वनाउन उचित ठान्दैनन् । पचलीमा यथार्थमा धिमाल लोकजीवनको दैनिक तथा लौकिक क्रिया-कलाप मात्र समाहित नभएर लोकरुचिअनुसारको लोकादर्श पनि निहित रहन्छ । पचलीको कथानक सदा नै स्थानीय लोकप्रिय लोककथा, किम्वदन्ती या अवदान-हरूको श्रृङ्गारिक पृष्ठभूमिमा आधारित हुन्छन् । तिनलाई बुझ्न दार्शनिकहरूले मगज लगाएर कोशिस गरिरहनपर्दैन । वलुवाहीका लोककलाकारहरूले देखाएको शनकर्सि दानवको पचली नाटकको कथावस्तुबाट यो कुरो अझ प्रष्टिन्छ । कथानक निम्न प्रकारको छ ।

शनकर्सि दानवको कथानक

जिमीदार उसकी स्वास्नी छोरा र मरल चिया-पानी गरेर आउँछन् । जिमीदार आफू नामी भएकोले मरललाई शिकार नखेली नहुने कुरा वताउँछन् । स्वास्नी चाहिले शिकार भनेको धिकार जिनिस हो भन्दै निषेध गर्दछे । तर जाने वेलामा वाधा नदिन आग्रह गर्दै जिमीदार मरललाई साथ लिएर शिकार खेल्न वन पस्दछन् । पानी खोज्दा मरल सन्यास दानवकी सुन्दरी छोरी देवी मोहनीको प्रेममा फँस्दछ र ढीलो फर्कन्छ । जिमीदारलाई पानी प्यासले धेरै सताएकोले मरलले बोकेर भए पनि देवी मोहनीकहाँ पुन्याउँछ र आँखामा

पट्टी बाँधी भगवान्को नाम लिन लगाउँछ । देवी मोहनीलाई पानी दिन लगाउँछ । तर जिमीदार कुनै स्वास्नी मान्छेले पानी दिएको अनुसार काट्दछ र दक्षिणपट्टिको जंगलमा पिसाब फेर्न जाने निहुँ गर्दछ । मरलले उनलाई जान निषेध गरे पनि ऊ जान्छ र मोहनी देवीलाई भेट्दछ । उनीहरूको बीचमा गहिरो प्रेम पर्छ । जान राजी भए पनि आफ्नो बाबु राक्षस भएकोले गन्ध पैल्याएर आई मार्ने कुरा बताउँदै देवी मोहनी जिमीदारलाई आफ्नो बाबु मार्ने सल्लाह दिन्छे । जिमीदार आफू हाडखोरमा लुकेर देवी मोहनीलाई नखाई हत्ते देखाई राक्षसको जिउ (काल) पत्ता लगाउन अह्राउँछ । राक्षस फर्केर मनुखे-मनुखे गनाउँछ भन्दै खान पाउने विचारले खुशी हुन्छ तर देवी मोहनीले सत खुवाएर उसको 'कालको' रहस्य पत्तो लगाउँछे-पूर्व ४० कोश टाढाको जग्गाको श्री मन्दनको घाँस काट्दा निस्कने दुइ वटा भमरालाई समातेर पछार्दा मर्ने हुन्छ जिमीदार उक्त कार्य गर्न मरललाई अह्राउँछ । मरल आफूले स्वास्नीसमेत नपाउने बुझी शुरुमा मान्दैन तर जिमीदार नै विहा गर मलाई चाहिँदैन भनी फकाएर पठाई ऊ गई फत्य गर्दछ र राक्षस मर्दछ । राक्षस भए पनि साइनोले बाबु भएकोले दबाएर जाने मतो हो देवी मोहनीसँग कुरा मिलाई पुनः तिमी नै विवाह गर तिम्रै ससुरा हो भनी जिमीदार मरललाई काम गराउँछ र भोक तिर्खाले व्याकुल भएर आफू आएको खबर समेत घरमा भन्न मरललाई नै पठाउँछ । मरल भने जिमीदार की स्वास्नीलाई दुइखुट्टे जिउँदो मृत अर्थात् सौता ल्याएको कुरो घरमा बताउँदछ । र कान्छीलाई भात पकाउँन लाउन जेठीलाई उकासेर दुईमा झगडा गराएर बदला लिन्छ । दानवकी छोरी कान्छी भात पकाउन जान्दिन । सौता-सौताको झगडामा जेठीले कान्छीलाई मरलको सल्लाहअनुसार कुट्दछे । जताको मान्छे हो उतै फर्कने विचारले घर छोडेर निस्केकी कान्छीको बाटोमा जिमीदारसँग भेट हुन्छ । ऊ जिमीदारसँग जेठीलाई वनवास पठाउने माग गर्दछे । जिमीदार मरलाई नै जेठीलाई जंगल लगेर मार्न अह्राउँछ । तर ऊ मार्न सक्तैन र दुःख आपद पर्दा भेट्न आउने वचन दिएर छोडेर फर्कन्छ । स्कूलमा पढ्ने छोरो आएर आमा खोज्दा ऊ पनि पिरिएर खेदिन्छ दुवै आमा-छोरा जंगल पस्दछन् । बीच जंगलमा छोरालाई प्यास लागेकोले आमा पानी खोज्दै जाँदा सौदागरले सदावर्ती गरेर दही-दूध बाँडेको चौबाटोको छेउको नदी किनारमा पुग्दछे । रोएकी जेठीलाई के आपद परेको हो सोधेर छोरा भनेको मर्द हो आफैं खान लाउन सक्छ धन्दा मान्न पर्दैन भनी सम्झाउँदा ऊ सौदागरकहाँ बस्दछे ।

अर्कोतिर यसै बेलामा अर्को एउटा जिमीदारले शिलगढीमा साथी

भेट्न जाँदा बाटामा केटोलाई रोइरहेको भेट्छ । केटोले पानी खोज्न गएकी आमा नफर्केको गुनासो गर्दै उसैलाई धर्मबाबु मान्ने तत्परता देखाउँछ । जिमीदार पनि आफ्नो कोही छोरो नभएकोले खुशी भएर साथीकहाँ पनि नगई घर फर्कन्छ र केटोलाई खान-पिन गराई बाख्रा हेर्न पठाउँछ । जिमीदारकी एउटी छोरी खोलामा नुहाउन जाँदा दुवैको भेट हुन्छ र प्रेम पर्छ । यो रहस्य खुल्दा जिमीदार दुवैलाई खेदेर वनवास दिन्छ । केटा-केटी दुवै केही नलागी सौदागर राजाले सदावर्ती भर्न थाहा पाएर जान्छन् । यसैवीच पहिलो जिमीदार नाङ्गो फकीर भएर हिंडिरहेको हुन्छ । ऊ पनि त्यो ठाउँमा कान्छीसहित त्यहीं पुग्दछ । मरल पनि भालू नचाउँदै त्यहीं आइपुग्छ । सबैको एकै ठाउँमा भेटघाट हुन्छ तर कोही कसैलाइ चिन्दैनन् । मरलले जेठी भाउज्यू जिमीदार र छोरो सबैलाई अन्सार काट्छ तर उसलाई सोध्न अप्ठ्यारो हुन्छ । आखिर सौदागर राजाले सबैलाई खान जान अनुरोध गर्दा सबै जान्छन् तर जेठीले जिमीदारको हात समात्छे र चिनाजानी हुन्छ । यसै मौका पारेर मरलले आफूलाई चिनाई छोरा बुहारीलाई पनि चिनाउँछ । सबैको भेटघाट हुन्छ । मिलेर घर फर्कन्छन् र नाटक सकिन्छ ।

(ग) डुलकी:– डुलकीको विषयमा खास जानकारी संकलन हुन सकेन डुलकीको विषयमा ज्ञान राख्ने धिमालहरू उति पाउँदा पनि पाइएनन् । डुलकी नाच विशेष गरेर राजवंशी समाजमा प्रचलित देखिन्छ ।

धिमाल लोक नाटकको प्रकार र तिनमा निहित विभिन्न नाटकीय तत्त्वहरूको उपस्थिति प्रधानता र सम्बन्धहरूको संक्षिप्त सिंहावलोकनपछि अब म तिनका केही विशेषताहरू प्रस्तुत गर्दछु ।

(१) धिमाल लोक-नाटकले कुनै व्यक्तिविशेषको कल्पना र अनुभवलाई प्रतिनिधित्व नगरेर सामूहिक समाजको अनुभूति र प्रवृत्तिलाइ व्यक्त गर्दछ । अत: धिमाल लोकनाटक समस्त धिमाल समाजकै अभिव्यक्तिको प्रतीक हो र समुदाय या समाजको आफ्नो वस्तु हो ।

(२) धिमाल लोकनाटक संगीतप्रधान भएर गेय छ त्यसैले गीति नाट्य पनि भन्न सकिन्छ किनभने यसमा पद्यमय भाषाको प्रधानता छ । लोकनाटकलाई पद्यको प्रधानताले गर्दा नै सदा जीवित राख्दछ फेरि समूहको स्वाभाविक भाषा गद्य नभएर पद्य नै मानिन्छ । किनभने समूहको कल्पनालाई साधारणीकरण गर्न पद्यको सप्रस्तुत योजना अत्यन्त सहायता र अनिवार्य हुन्छ । गद्यको प्रयोग धिमाल लोकनाटकमा भए पनि त्यो केही काव्यात्मक गद्य हुन्छ । र शुद्ध गद्यको प्रयोग त हास्यप्रधान अभिनयको निमित्त मात्र हुने गर्दछ ।

(३) धिमाल लोकनाटकका पात्रहरू अन्य लोकनाटकका पात्रहरू झैं सदा नै स्थानीय विशेषताले युक्त प्रवृत्तिविशेष या समूहविशेषको प्रतिनिधित्व गर्ने खालका (Types) हुन्छन् । उनीहरूमा व्यक्तिगत भिन्नता या विशेषता उपलब्ध हुँदैनन् ।। ती स्थूलविशेषताले युक्त हुन्छन् ।

(४) धिमाल लोकनाटकमा अभिनय व्यक्तिगत नभएर समूहगत छ । त्यसैले लोकनाटकमा समाज तथा जातिको भावना बनी अंकित हुन्छन् । फेरि अभिनय पनि परंपरागत शैलीमा निहित छन् । त्यसैले अभियनको निमित्त नृत्यको हाव-भाव प्रमुख रूपमा उपयोग गरिन्छन् । नृत्य लोकनाटकको अभिनयको प्रमुख माध्यम नै हो । धिमाल लोकनाटकको अभिनय पक्षमा कलाभन्दा मनोरंजन पक्षको प्रबलता भेटिन्छ ।

(५) धिमाल लोकनाटकमा लोकअभिनय, लोकनृत्य औ लोकसंगीतको संयोजित रूप प्राप्य छ । अतः अभिनय, नृत्य-गीतले गर्दा यसको स्वरुप त्रिधात्मक छ । अभिनयमा पनि आहार्य र सात्विकलाई छाडेर आंगिक र वाचिक अभिनयको प्राधान्य देखिन्छ ।

(६) धिमाल लोकरंगमंचमा संकेतहरूको प्रयोग प्रशस्त हुने गर्छन् । संकेतहरूको सहयोगले दृश्य परिवर्तन मात्र होइन स्वयं दृश्यहरू नै पनि तयार गरिन्छन् । यी संकेतहरूको उपयोगले कुराकानी विना पनि दर्शकहरू अर्थ बुझ्दछन् । किनभने नाटकमा निश्चित परिचित संकेतहरू नै वेशी प्रयुक्त हुन्छन् ।

(७) धिमाल लोकनाटकको मंच खुला र उन्मुक्त हुने हुनाले नाट्य व्यापारको अनुकृतिमा सहजता र सीधापन भेटिन्छ । दृश्य र अंकको स्थानमा भरी सहज नाटकीय व्यापारको अंशले काम गर्ने गर्दछ । त्यसैले लोकनाटकमा दृश्य समायोजनको अतिविश्वासी रूप भेटिन्छ । दर्शक र प्रदर्शकको बीच कहीं कतै औपचारिकता हुँदैन ।

(८) धिमाल लोकनाटकमा सामान्यतया पौराणिक र लोककथात्मक कथानक हुन्छन् । तर कथानकको बन्धन धिमाल-लोकलाई स्वीकार्य लाग्दैन । कति पौराणिक कथाहरू लोकरुचिअनुसार बदलिएका पनि छन् । धिमाल लोकनाटकमा लोककथा, तथा लोक कल्पनाको पनि केही अंशमा प्रयोग गरिन्छ तर ती सर्वथा नौला लाग्दैनन् । धिमाल लोक नाटकको कथानकसँग दर्शकहरू पूर्व परिचित हुन्छन् । त्यसैले नाटकमा चमत्कार तथा कुतूहलपूर्ण उद्घाटनको अभाव देखिन्छ ।

(९) धिमाल लोकनाटकको रचना-विधिमा हुने शिथिलताले

नक्कल, हास्य-व्यंग्यको निमित्त पर्याप्त क्षेत्र उपलब्ध गराउँछ । यसैले लोक-नाटकमा सामाजिक चेत र स्वरलाई तीव्र तुल्याउँछ तर धिमाल लोकनाटकमा व्यंग्यको भन्दा बढ्ता हास्य र नक्कलको प्रधानता देखिन्छ ।

उपसंहार

धिमाल लोकनाटक धिमाल भाषामा नभए पनि धिमालहरूबीच प्रचलित छ । लोकनाटकको खास रचयिता हुँदैन त्यो मौखिक रूपले परंपरागत रूपमा संस्कारवत् सिकिन्छ र गरिन्छ । तर धिमालहरू भने लोकनाटक देखाउन पर्दा निकै समय सिखलाई गर्नपर्ने कुरा बताउँछन् । लोकनाटकहरू धिमाल गाउँमा कृषि जीवनबाट फुर्सद पाएको वेला हिउँदमा गर्ने चलन छ । धिमाल-हरूमा प्रचलित बडा ह्लाका र पचली दुवै लोकनाटकहरूको परंपरा धिमालहरूले राजवंशीहरूको सम्पर्क र प्रभावबाट गर्न थालेका हुन् । तर काल-क्रमानुसार नाटकसँग सम्बद्ध विभिन्न पात्र, व्यक्ति स्थान आदिको निमित धिमाल शब्दावलीहरू आवश्यकतानुसार निर्मित हुँदै गएका छन् । लोकनाटकका मौखिक परंपराको दृष्टिकोणले हेर्दा लोकनाटकको परंपरा अझै कायम गरेर विर्वाह गर्न सकेका छैनन् । यसको खास कारण लोकनाटक गर्न खर्चिनपर्ने विशेष समय, (सिखलाइको अवधि) विशेष परिश्रम (समन्वय र अभ्यास) र विशेष पैसा (रमाइलोको निमित्त होइन, माल सामान जोड्न) धिमालहरूको निमित्त निकै महँगो भएकोले पनि हो ।

(प्रस्तुत लेख प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका कुलपति, उप-कुलपति लगायत सम्पूर्ण सदस्यहरूले आ-आफ्नो क्षेत्रसँग सम्बद्ध कुनै विषयमा लिखित प्रवचन दिनुपर्ने नियमको सिल-सिलामा प्रतिष्ठानका सदस्य श्री तुलसी दिवसज्यूले २०३५ ज्येष्ठ २७ गते दिनु-भएको प्रवचनको पाठ हो— सम्पादक)

प्रविधिको छनौट

—चन्द्रप्रसाद गोर्खाली

कुनै मुलुकभित्र पैठारी गरिने प्रविधिको सम्बन्धमा सो मुलुकले अपनाउने नीति वा लिने निर्णयको क्रममा ज्यादै महत्त्वपूर्ण एवं विचारणीय तीन विभिन्न पक्षहरूबारे मैले अघिल्लो प्रवचनमा उल्लेख गरेको थिएँ । ती पक्षहरू यिनै हुन्: (क) पैठारी गरिने प्रविधिलाई कुनै खास सेवा वा उत्पादन कार्यमा कसरी प्रयोग गर्ने भन्नेबारे विशिष्ट प्राविधिक ज्ञान, प्राविधिक बजार व्यवस्था र विकल्प प्रविधि तथा तिनका स्रोतहरू बारे जानकारी (ख) पैठारी गरिने प्रविधिको अंग विभाजन (ग) तथा प्रविधिको मूल्यांकन र छनौट कार्य । उक्त तीन पक्षहरूमध्ये अघिल्लो दुवैको प्रयोग तेस्रो पक्ष अर्थात् प्रविधिको मूल्यांकन तथा छनौट कार्यलाई बढी सुगम प्रभावकारी तथा युक्तिसंमत पार्नेमा नै गरिन्छ । अर्थात्, प्राविधिक ज्ञान तथा प्राविधिक बजारको जानकारी यथेष्ट प्राप्त भएमा प्रविधिको छनौट सजिलो हुन्छ नत्र भने छनौट प्रक्रिया स्वयं प्राय: अवरुद्ध भई उत्पादक वा निकासी गर्ने मुलुकको विश्वासमा पैठारी गरिनुपर्ने बाध्यता देखा पर्दछ । आज म प्रविधिको मूल्यांकन र छनौट कसरी कुन आधारमा गरिन्छ भन्ने कुराबारे केही चर्चा गर्दै छु ।

आज विश्वका कुनै पनि मुलुकमा केही बढी या केही कम मात्रामा अर्को मुलुकबाट प्रविधि आयात गरिँदै छ र यो क्रम भविष्यमा पनि चालू नै रहनेछ । कारण, विश्वभरी कुनै मुलुक त्यस्तो पाइँदैन जहाँ बढ्दो सेवा तथा

सुविधाको सामानहरूको आजको सामाजिक मागलाई आफ्नै सिमाना भित्र गरिने पैदावारद्वारा पूर्ति गर्न सकिन्छ। अर्को शब्दमा भन्ने हो भने, प्रविधि तथा प्राविधिक सरसामान अन्य उपभोग्य सामानजस्तै विश्वको बजारमा बिक्री तथा खरीद गरिंदै छ। यस अवस्थामा स्वतन्त्र बजारको नियमानुसार पनि कुनै पनि राष्ट्रले के कस्तो प्रकारको प्रविधि वा प्राविधिक मेशीनरी औजार पैठारी गर्ने हो सो बारे राम्ररी सोच्नुपरेको छ। यसो हुनुको कारण केवल अर्थाभाव मात्रै पनि होइन, प्राविधिकको सेवा ज्ञान तथा साधनहरू सबै महंगा त छँदै छन्, अनि प्रविधि-बजारमा एकाधिकार पनि छ– कुनै पनि कल-पूर्जा वा यंत्र एक्लै भित्र्याइँदैन। भित्र पुगिसकेर पनि प्रविधिले आफ्नै विशिष्ट मागहरू हाम्रा सामुन्ने राख्दै गर्छन्। ती मागलाई पूर्ति गर्न एक छिन पनि ढिला भै गएमा काम ठप्प बस्दछ– जसरी पेट्रोल सिद्धिएको मोटर। तसर्थ, प्रविधिलाई चिनी जस्तो जहाँ जसले खाए पनि गुलियो नै हुन्छ भन्ने धारणा विगत तीन दशकभित्र विकासोन्मुख राष्ट्रहरूले भोगेको तीतो अनुभवबाट गलत साबित भैसकेको छ। कुनै खास प्रविधिले हाम्रो केही आवश्यकता अवश्य पूरा गर्दछ तर सो प्रविधिलाई यथावत् सक्रिय तथा प्रभावकारी तुल्याउन देशभित्र अन्य कैयन कुराको तर्जुमा गरिनुपर्दछ। राष्ट्रिय स्तरमा यस सम्बन्धमा छुट्टै प्रवन्ध गरिएको हुन्छ। उपयुक्त मेशिनरीको लागि सरकारबाट इजाजत पत्र प्राप्त गराइन्छ अनि ती मेशीनरी विदेशबाट झिकाइन्छ। विशेष गरेर विकासोन्मुख राष्ट्रहरूलाई आज बाटोघाटो बनाउने, परिवहन, स्वास्थ्य, शिक्षा जस्ता सेवा क्षेत्रमा तथा कृषि, खनिज उद्योग, वाणिज्य जस्ता आर्थिक क्षेत्रहरूमा तीव्र गतिले विकास गर्दै लैजानुपरेको छ र त्यसको लागि बर्षौं अपार धनराशि खर्च गरेर विदेशबाट प्राविधिक एवं निर्माण-सामग्रीहरू पैठारी गरिंदै छ। नेपालमा पनि खेती विकासको लागि उन्नत बीज, मल तथा कीटनाशक औषधि, ट्रेक्टर र थ्रेसर आदि उपयोग गरिएका छन् भने, बाटो, पुल, भवन बनाउन मिक्सर, रोलर, बुलडोजर जस्ता यन्त्रहरू तथा अलकत्रा र सिमेन्ट जस्ता निर्माण-पदार्थहरू झिकाइन्छन्। त्यस्तै गरी स्वास्थ्योपचार-कार्यको लागि कैयौं प्रकारकाऔषधि तथा एक्सरे चित्र खिच्ने तथा शल्यक्रियामा प्रयोग हुने आदि सामानहरू प्रयोग गरिंदै छन् भने यातायात र संचार-सेवामा करोडौं मूल्य तिरेर अनेकौं यन्त्रहरू, साइकलदेखि जेट विमानसम्म, टेलिफोनदेखि ट्रान्जीष्टरसम्मको प्रयोग गरिंदै छ। यी सबै पदार्थ वा यन्त्रहरू बाहेक औद्योगिक उत्पादनको लागि अनेकौं मेशिन (धान कुट्ने, चिनी, जूट, कपडा आदि बनाउने), पनि आवश्यक भएका छन्। यसरी बढ्दो मांगलाई पूरा गर्न सबैजसो

विकासोन्मुख राष्ट्रहरूलाई ज्यादै कठिन परेको छ र आज वास्तवमा विश्वशान्तिका लागि सबभन्दा ठूला बाधा यही कुरालाई मानिएको छ । यी मागहरूको पूर्ति अन्तर्राष्ट्रिय समझदारीको आधारमा आर्थिक तथा व्यापारिक तहबाट हुन नसकेको खण्डमा राजनैतिक वा सैनिक कारबाहीप्रति राष्ट्रहरू अभिमुख हुने सम्भावना बढ्दै जानेछ । तर यस जटिल समस्याको समाधानको लागि राष्ट्रिय तहमा निकै कदम चाल्न सकिन्छ । र अन्तर्राष्ट्रिय सहयोगका कार्यक्रमलाई पनि यस दिशा तर्फ मोडन सकिएमा (अरू छिटो समस्याको समाधान) हुन सक्दछ । राष्ट्रहरूले तुरुन्त लिनु पर्ने महत्वपूर्ण कदममध्ये प्रविधि मूल्यांकनका केही वरिष्ठ पक्ष बनाउने तथा तिनका आधारमा प्रविधि पैठारी गर्नु पनि हो ।

सामान्यतः प्रविधिको मूल्यांकन तथा छनौट निम्न ५ कुराको आधारमा हुनु पर्ने देखिन्छ ।

(क) राष्ट्रिय आय (National Income) तथा मुद्रा स्थिति Balance of Payment माथि पर्ने असर

(ख) मुलुकको श्रमशक्ति तथा रोजगारी स्थिति (Employment) मा पर्ने असर

(ग) अन्य आन्तरिक श्रोत (प्राकृतिक सम्पदा तथा स्थानीय प्रविधि)को उपयोग

(घ) स्थानीय संस्कृति एवं धर्ममा पर्ने असर

(ङ) भौतिक वातावरण (भू-जल तथा वायुमण्डल) माथि पर्ने असर

(क) कुनै पनि उत्पादन प्रक्रियामा केही पूंजीको खपत हुन्छ र केही आवश्यक उपभोग्य वस्तु या सेवा साधन बनिन्छ। यसरी उत्पादन भएको वस्तु वा साधनको जम्मा माल सम्पूर्ण प्रक्रियामाथि गरिने खर्चभन्दा बढी हुनुपर्दछ अर्थात् लगानीकर्तालाई केही मुनाफा प्राप्त हुनुपर्दछ भन्ने अर्थ-शास्त्रको सिद्धान्त सर्वव्यापी छ। यही कुरा कुनै मुलुकभित्र पैठारी गरिने प्रविधि वा प्राविधिक सामानको उपयोगमा पनि लागु हुन्छ । सामान्यतः विदेशबाट कुनै प्रविधि अपनाउँदा सो प्रविधिबाट देशभित्रको प्रतिव्यक्ति आयमा बृद्धि हुनुपर्दछ। अर्थात् उदाहरणको लागि भनुं कृषि क्षेत्रमा भए प्रतिहेक्टर अन्न-बीजको उत्पादन बढने तथा उद्योग क्षेत्रमा भए प्रति पूंजी उत्पादनको दर बढने भएमा पैठारी गरिने प्रविधि उपयुक्त मानिन्छ ।

कुनै प्रविधिको प्रयोगद्वारा मुलुकभित्र कतिको आयात गरिने

वस्तु घट्ने हुन्छ वा निर्यात योग्य वस्तु बढ्ने छ सो कुरालाई ध्यानमा राखिन्छ। तसर्थ हाम्रो मुलुकमा पनि औद्योगिक क्षेत्रमा लगानी गर्दा खासगरी दैनिक उपभोगकालागि पैठारी गरिने तथा विदेशी बजारमा बिक्री हुने सामानहरूको उत्पादनतिर बढी ध्यान दिइएको छ। आधुनिक प्रविधिद्वारा मुलुकभित्र उपभोग गरिने वा बाहिर निर्यात हुने सामान तयारी गरिंदा मुलुकभित्रको कच्चा पदार्थ श्रम र पूँजीका परिचालन हुने-भएकोले राष्ट्रिय आयमा वृद्धि हुन्छ। तसर्थ कुनै पनि क्षेत्रमा नयाँ प्रविधि अपनाएर मुलुकको उत्पादकत्व बढ्ने भएमा सो प्रविधिलाई भित्र्याउन सकिन्छ भन्ने कुरा स्पष्ट छ। यस दृष्टिले हेर्दा कृषि उत्पादनमा उपयोग गरिने सामान हरू चिनी, चुरोट, तेल, चामल, साबुन आदि बनाउने कारखाना सम्बन्धी कल पुर्जाहरू जुट उद्योगसम्बन्धी मेशीनरी आदिको पैठारी उपयुक्त ठहरिन्छ।

अर्को कुरा अधिकांश गरीब तथा विकासोन्मुख राष्ट्रहरूले ज्यादै थोरै प्रकारका (ज्यादै कम मूल्यमा सामानहरू) निकासी गर्ने तर मुलुकभित्र कैयौं गुणा बढी मोल पर्ने सरसामान तथा मेशिनरी आदि पैठारी गर्ने गर्दछन्। ती राष्ट्रहरूको मुद्रा स्थिति कमजोर हुन्छ र विदेशी मुद्राको अभावले गर्दा ठूलो होशियारीकासाथ विदेशी वस्तु वा प्राविधिक सामान खरीद गरिनुपर्ने भएको छ। विदेशी मुद्राको सीमित राष्ट्रिय स्रोतलाई वास्ता नगरीकन सामान पैठारी गरिनु ज्यादै खतरनाक हुन्छ। तसर्थ अन्य कुनै उपभोगका पदार्थ खरीद गरिंदा जस्तै आधुनिक प्राविधिक सामान पैठारी गर्दा पनि विदेशी मुद्रा-स्थितिमाथि नराम्रो प्रभाव पार्न दिनुहुँदैन अत्यावश्यक जनसेवा तथा उद्योगको लागि आवश्यक पर्ने सामानहरू मात्र विदेशी मुद्रा खर्च गरेर पैठारी गरिन्छ।

उपर्युक्त दुवै पक्षलाई राष्ट्रिय आय तथा विदेशी मुद्रास्थिति परम्परागत एवं विशुद्ध आर्थिक पक्षहरू मानिएका छन्। र अधिकांश विकासोन्मुख मुलुकले प्रविधिको आयात परम्परागत रूपमा यिनै दुई पक्षलाई आधार बनाएर गर्दै आएका पनि छन्। तर आज विगत तीन दशकभित्रमा भर्खरै स्वतन्त्र भएका एशिया, अफ्रिका तथा ल्याटिन अमेरिकाका गरीब राष्ट्रहरूले र आफ्ना कटु अनुभवबाट विश्वका केही विकसित राष्ट्रहरूको एकाधिकार र इशारामा चल्ने संकुचित बजारमा यी परम्परागत पक्षलाई मात्र आधार मानेर विकासोन्मुख राष्ट्रहरूले आफ्नो आर्थिक सामाजिक एवं राजनैतिक स्थिति सुधार्न गाह्रो पर्ने छ भन्ने कुरा महसूस गर्न थालेका छन्। उपनिवेशकालमा झैं कुनै आधुनिक प्रविधिलाई मुलुकभित्र पैठारी गरेर त्यसको

प्रयोगद्वारा मुनाफा कमाएर केही धनी लगानीकर्ताले अवश्य आफ्नो आर्थिक आयमा वृद्धि गर्न सक्लान् । तर उक्त लगानीबाट न त देशभित्रका अधिकांश ग्रामीण जनताले काम नै पाउँनेछन् । न त शिक्षा, स्वास्थ्य, यातायात संचारका आधुनिक सुविधा नै भोग्न पाउनेछन् । प्राविधिक अनुसन्धानकार्यमा विकसित राष्ट्रहरूको लगानी बढ्दै छ । अब विकासोन्मुख राष्ट्रहरू आफ्नै प्रविधि तथा प्रविधिज्ञहरूको कमीले गर्दा आफूलाई बढी परनिर्भर, असुरक्षित एवं अस्थिर ठान्न थालेका छन् । एकातिर धनी र गरीब राष्ट्रहरू-बीचको रिक्तता पूर्ति गर्ने दिशातर्फ विगत बीस वर्षको अन्ताराष्ट्रिय प्रयास असफल भएको छ भने, स्वयं विकसित तथा विकासोन्मुख राष्ट्रभित्रै पनि धनी र गरीब जनताको बीचको खाडल गहिरिंदै गएको पाइन्छ । अन्ताराष्ट्रिय सहयोगका कार्यक्रम दिन प्रतिदिन थपिंदै छ तर विश्वमा भूखमरी, रोग र गरीबी छँदैछ । यी कुरालाई ध्यानमा राख्दा गरीब मुलुकको लागि सबभन्दा महँगो परेको वस्तुको रूपमा रहेको प्रविधि तथा प्राविधिक सामानलाई पैठारी गर्दा जे जति आफ्नो पूँजीले भ्याउँछ ती उत्तिकै मात्रामा लिने भन्ने परम्परालाई त्याग्नु परेको छ । अघि भनिए जस्तो कुनै प्रविधिको प्रयोगबाट राष्ट्रिय आय बढने तथा विदेशी मुद्रा स्थितिमा सुधार पनि हुन सक्छ, तर यदि उक्त आयवृद्धिबाट केही स्वदेशी वा विदेशी व्यक्ति वा संस्थाको वार्षिक आम्दानी मात्र बढ्ने तथा उक्त विदेशी मुद्राको उपयोग ती नै आम्दानी बढाउने व्यक्ति वा संस्थाहरूले मात्र गर्न पाउनेछन् भने, त्यसको जनजीवनमा के कस्तो प्रभाव पर्ला ? नयाँ प्रविधि-लाई पैठारी गरिंदा सो प्रविधिद्वारा स्थानीय कालिगड कर्मीहरूले आफ्नो वृत्ति विकास गर्ने र सीप वृद्धि गर्ने मौका कति पाउने छन्, वा मुलुकभित्र-कै खेर गइराखेका जमीन, पानी तथा खनिज आदि प्राकृतिक स्रोतहरूलाई उपयोग गर्न मिल्दछ वा मिल्दैन भन्ने कुरालाई पनि ध्यान दिनु पर्ने हुन्छ । छोटकरीमा भन्ने हो भने, विदेशी प्रविधिको पैठारीबाट नै स्वदेशी पूंजी र स्रोतको परिचालन गर्ने प्रक्रियालाई बढ्दो मात्रामा अघि सार्नु परेको छ । साथै पैठारी गरिएको कुनै प्रविधिलाई राष्ट्रको आवश्यकता एवं श्रोतहरू-सित अनुकूलन गर्नको लागि आफ्नो राष्ट्रिय प्राविधिक क्षमता (technological Capacity) मा वृद्धि ल्याउनमा समेत विशेष जोड दिइनु पर्ने छ ।

(ख) कुनै पनि मुलुकको कार्यको सफलता सो मुलुकको जनताको सहभागितामा निर्भर गर्दछ र विकास परियोजनाको कार्यान्वयनद्वारा जनताले केही प्रत्यक्ष फायदा लिन सकेमा मात्र उक्त विकासकार्य बढी सफल भएको मानिने छ । अधिकांश विकासोन्मुख देशहरूमा बेरोजगारीको समस्या

चर्किंदो छ र गरीबीको मुख्यकारण कामको अभाव नै हो। एकातिर तालीम र शिक्षाको अभावले ती गरीव जनताको श्रमशक्तिको उत्पादकत्व ज्यादै कम छ भने अर्कोतिर विभिन्न मेशीनरी औजारको प्रयोग विचार नपुऱ्याइकन जहाँ तहीं गरिंदाखेरि भएको रोजगारी समेत कम हुन गएको हुन्छ। तसर्थ, प्रविधि त्यस प्रकारको पैठारी गरियोस् जसवाट केही बढी मानिसहरू (कम शिक्षित तथा अशिक्षित) ले आफ्नो खेर गइराखेको समयमा केही काम पाउन् र केही कमाउने मौका पाउन् । विशेषगरी स्थानीय खनिज वा कृषि उत्पादनमा आधारित उद्योगहरू स्थापना गरिंदा वा स्थानीय सामग्रीले बाटो, पूल निर्माण गरिंदा रोजगारी बढ्न जानेछ। त्यस्तै हस्तचालित यन्त्रहरू प्रयोग गरिंदा कुनै कारखानामा बढी कामदारहरू प्रयोग हुन सक्छन् । यसरी केही काम पाइकन सामान्य जीविका चलाउन सक्ने भएपछि मात्र बढी शिक्षा तथा तालिम प्राप्त गर्ने क्षमता सृजना हुन्छ । वृत्ति विकासको मौका प्राप्त भएमा ती दक्ष कामदार बन्न पुग्नेछन् । साधारण जनता मात्रै होइन शिक्षित वर्ग पनि नसुहाउँदो प्रविधि आयातको शिकार बन्न पुगेका छन् । आज विश्वका विकसित राष्ट्रहरूमा अत्याधुनिक मेशिन औजारहरू यति द्रुतगतिले उत्पादन भैरहेका छन् कि विशेषज्ञहरूले पनि समय समयमा आफ्नो सीपलाई बढाउँदै फेर्दै जानु परेको छ नत्र ती बेकार हुन्छन् । तसर्थ, प्रविधिको प्रयोग गर्दा जनशक्तिको स्तर र किसिमलाई ध्यान दिइनु निकै जरूरी पर्दछ । कुनै पनि प्रविधिलाई माथिल्लो स्तरको श्रमशक्ति चाहियो भने सो जनशक्ति तयार पार्न वा पैठारी गर्न अझ बढी खर्च बेहोर्नु पर्ने हुन्छ । शिक्षा र तालीमप्राप्त व्यक्तिहरू ज्यादै कम प्रतिशतमा पाइने विकासोन्मुख राष्ट्रहरूले बढी रोजगारी सृजना गरेर नै जनताको गरीवी हटाउन र विकासको प्रतिफल जनताले भोग्न पाउँने भई तिनको मन-स्थितिमाथि सकारात्मक प्रभाव पार्न सकिन्छ । जसको फलस्वरूप नै परम्परावद्ध एवं गतिहीन समाजमा आधुनिक प्रविधि र अर्थ-पद्धतिप्रति बढी आस्था पैदा हुन जान्छ। अधिकांश जनताको आस्था एवं विश्वास प्राप्त भएमा आधुनिक प्रविधिलाई बढी प्रभावकारी ढंगले उपयोग गर्न सकिन्छ । सीप र पूंजीको अभावमा सेवा र औद्योगिक व्यवस्थापन सारै कमजोर अवस्था भएको विकासोन्मुख राष्ट्रहरूको लागि आधुनिकीकरण-को लहर पैदा गर्ने काम ज्यादै कठिन देखा परेको छ । तापनि विज्ञान र प्रविधिको विकास तथा व्यवस्थापन कार्यमा बढी ध्यान दिएर राष्ट्रिय प्राविधिक क्षमतालाई बढाउँदै लैजाने काममा तीव्रगतिले अघि बढ्दै गएमा सो काम असम्भव छैन ।

अर्को कुरा, कुनै पनि विकासोन्मुख राष्ट्रमा केही विशिष्ट घरेलु ग्रामीण सीप तथा प्रविधि पुख्यौंली स्वरूप रहेका छन्। आधुनिकीकरणको नाममा एकातिर देशले सक्दो नसक्दो नयाँ शिल्पकार तालीम गर्दछ भने भएका कालिगड, कर्मीहरूले काम पाउन छोडेका छन्। यस किसिमको दुर्गतिलाई रोक्नको लागि विकसित प्रविधि वा परियोजनालाई अंग विभाजन गरिनु आवश्यक पर्दछ। अनिमात्र स्वदेशी कालिगडबाट के कस्ता अंग निर्माण गराउन सकिन्छ भन्नेकुरा थाहा पाउन सकिन्छ र ती अंगहरू स्वदेशभित्र बनाउन सकिन्छ। यस्तो हुन सकेमा प्रविधिको पैठारीबाट केवल आवश्यकता मात्र पूर्ति हुने नभई मुलुकको प्राविधिक क्षमतामा वृद्धि ल्याउन समेत सहायता मिल्नेछ। मुलुकभित्र गाउँगाउँका कालिगड मिस्त्रीहरूलाई आधुनिक प्रविधिबारे जानकारी दिलाउने तथा मेशीनरी औजारका पार्टपूर्जा तथा accessories बनाउने काम दिन सकिन्छ।

(ग) आधुनिक प्रविधि प्रयोग गरिँदा मुलुकभित्र रहेका अनेकौं पैदावार तथा पदार्थहरू मानिसको दैनिक आवश्यकता पूर्ति गर्ने सामान र शक्तिको स्रोत बन्न पुगेका छन्। आज एकातिर हावा र घामबाट पनि विभिन्न मेशीन संचालन गर्न सम्भव भएको छ भने कृषि पैदावार, वन्य पदार्थ एवं खनिज पदार्थहरूबाट नयाँ नयाँ वस्तु पैदा गरिँदै छन्। तर आधुनिक प्रविधिको वास्तविक फायदा सीमित केही विकसित राष्ट्रहरूले उठाउन सकेका छन्। अधिकांश विकासोन्मुख मुलुकहरूमा पाउने प्राकृतिक स्रोतहरूको परिचालन गर्न बाँकि नै छ। विदेशी कच्चापदार्थ एवं अन्तरिम उत्पादनका वस्तुहरूको प्रयोग गर्नुपर्ने कारखाना स्थापित गरिँदा गरीब राष्ट्रहरूले ठूलो नोक्सानी खप्नु परेको हुन्छ। एकाधिकार ग्रस्त संकुचित प्रविधि बजारमा कुनै पनि प्राविधिक औजारको साथसाथै अति महँगो कच्चा पदार्थ वा अन्तरिम उत्पादनका वस्तुहरू (intermediate products) पनि किन्नु पर्ने हुन्छ। यस अवस्थामा देशको आन्तरिक स्रोतहरू परिचालन गर्ने काम रोकिएको हुन्छ र मौजूद परनिर्भरता बढ्दै जानेछ। मुलुकभित्रै पाइने वा उत्पादन हुन सक्ने कच्चा पदार्थहरूको प्रयोग गर्न सकिने किसिमका कल-कारखाना वा संयन्त्रहरू जडान वा प्रयोग हुन सकेमा मुलुकको राष्ट्रिय आयमा वृद्धि हुनुका साथै यसले आत्मनिर्भरताको बाटोमा अगि सर्ने मौका पाउने छ। विशेष गरेर कृषिजन्य उद्योगहरूको स्थापना तथा साना उद्योग चलाउनमा काम लाग्ने मेशीनरीहरूको पैठारी गरिनु यस दृष्टिले बढी युक्तिसंगत देखिन्छ। अर्थात्, जसरी देशभित्र

सीमित रूपमा आर्जन गरिने विदेशी मुद्राको खर्च गरिँदा बढी मोल नपरोस् भन्ने कुरामाथि ध्यान दिइनु आवश्यक पर्दछ, मुलुकभित्र पैदा हुने वा पाइने कच्चा पदार्थहरूको बढी मात्रामा प्रयोग हुन सक्ने किसिमका प्रविधि एवं प्राविधिक सामान पैठारी गरिनु पनि उत्तिकै जरूरी हुन्छ। प्रविधिको आयात प्रक्रियालाई एकोहोरो देशभित्र नयाँ बस्तुहरूको उत्पादन बढाउँदै लैजाने काममा मात्र प्रयोग नगरी, देश भित्र रहेका स्रोत र साधनको बढी परिचालन गर्ने अति महत्त्वपूर्ण कार्यलाई बढावा दिनमा पनि यस प्रक्रियाले मदत पु-याउनु पर्दछ।

(घ) अर्को कुरा जबसम्म कुनै मुलुकका परम्परागत सीप र निम्नस्तरीय शिक्षा तथा तालीम हासिल गरेका गरीब जनताले आफ्नो दैनिक कार्य-व्यवहारमा विभिन्न आधुनिक प्रविधिलाई अपनाउन सक्दैनन् तबसम्म केवल बढी आर्थिक लगानी गर्दै विकसित प्रविधिको पैठारीद्वारा मात्र आम जनताको जीवनस्तरमा खास आर्थिक वा सामाजिक सुधार आउन पनि सक्दैन। कैयन प्रविधिलाई यथावत् स्थापना गरिँदा मुलुकको सांस्कृतिक तथा धार्मिक परम्परासमेत खलबलिने हुन सक्दछ। तसर्थ आधुनिक प्रविधिलाई देशभित्र रहेको सामाजिक चेतना वा सांस्कृतिक मूल्यसित मिल्दो जुल्दो पार्नु परेको छ र यस काममा विभिन्न अनुसन्धानात्मक क्रियाकलापमा तीव्रता ल्याउनु जरूरी पर्दछ। मुलुकका प्राविधिक एवं सामाजिक अनुसन्धान केन्द्रहरूलाइ बढी सक्षम एवं सक्रिय तुल्याउन सकेमा मात्र प्रविधिलाई अनुकूल पार्ने प्रक्रियालाई अघि बढाउन सकिन्छ।

(ङ) अन्तमा आज प्रत्येक राष्ट्रले आफ्नो भौतिक वातावरण (जल, भू, तथा वायुमण्डललाई शुद्ध र स्वस्थ राख्नु परेको छ। औद्योगीकरणको सिलसिलामा विगत शताब्दीदेखि पश्चिम मुलुकमा भैरहेको आधुनिक मेशिनको असंगतपूर्ण, गैर जिम्मेवार एवं अदूरदर्शी प्रयोगबाट आज विश्वको भू-भाग, जलाशय तथा वायुमण्डल मानव तथा अन्य प्राणी तथा बोट-बिरुवाहरूको लागि अस्वस्थकर बनेका छन्। र ती विकसित मुलुकमा यस दुरूह स्थितिबाट बच्न ठूलो धनराशि खर्च गरिंदैछ, शायद यसो गर्नु विकासोन्मुख राष्ट्रहरूकोलागि असम्भव नै होला। तसर्थ, अहिलेदेखि नै भर्खरै औद्योगीकरण तथा आधुनिकीकरणको पहिलो खुटकिलोमा टेक्न लागेको नेपाल तथा अन्य विकासोन्मुख राष्ट्रहरूले यस कुराप्रति ध्यान दिनुपरेको छ। सकेसम्म अनावश्यक हरियो क्षेत्रलाई नाश गर्नुनपर्ने, नदी, नाला, पोखरी आदिलाई दूषित नबनाउने बिषालु विकिरण ग्याँस तथा पदार्थको धूल कणहरू वायुमण्डलमा

नपर्याँक्ने, हो-हल्ला नमचाउने जस्ता प्रविधिलाई बढी प्राथमिकता दिइएमा विश्वको सीमित भू, जल तथा वायुमण्डललाई यथावत् रूपमा स्वस्थकर सुन्दर एवं उपयोगी राख्न सकिने छ। यस दृष्टिले पनि देशभित्र पैठारी गरिने प्रविधिलाई हेरिनु पर्ने भएको छ किनभने एकपटक भैसकेपछि भूक्षय, वातावरण दूषण र जल दूषण जस्ता प्रक्रियालाई रोक्न निक्कै कठिन पर्दछ। विशेषगरी विशाल हिमशृंखलाले सजिएको अनेकौं नदी र तालले भरिएका, हरियो वन र लेक पाखाले ढाकिएको पर्यटकहरूको लागि एक आकर्षण केन्द्र बनेको हाम्रो मुलुकको लागि यी कुरा बढी विचारणीय ठहरिन्छन्।

छोटकरीमा, विकासोन्मुख राष्ट्रहरूमा परम्परागत तरीकाले प्रविधि पैठारी गर्नाले देखापरेका अनेकौं डरलाग्दो बजार एकाधिकार तथा पूँजीको असन्तुलित वितरण जस्ता अनेकौं विषमतालाई हटाउन एउटा नयाँ व्यवस्थाको जरूरी भैसकेको छ। नयाँ व्यवस्थाअनुसार आधुनिक प्रविधिलाई मुलुकभित्र पैठारी गर्दैमा जस्तो भए पनि समाजका स्वत: अधिकांश गरीब जनताको आफ्ना जीवन स्तर बढ्ने छ भन्ने धारणालाई हटाएर मुलुकको रोजगारी स्थिति, विभिन्न प्राकृतिक स्रोतको परिचालन सामाजिक एवं सांस्कृतिक पृष्ठभूमि तथा भौतिक वातावरणलाई समेत सुधार्ने लक्ष राखिनु परेको छ। उपरोक्त कुराको व्यवस्था गर्न मुलुकभित्र वैज्ञानिक तथा प्राविधिक अनुसन्धानलाई बढी सक्रिय तुल्याउन आवश्यक पर्दछ र यी अनुसन्धान कार्यलाई बढी उपयुक्त तथा प्रभावकारी बनाउन सरकारी एवं गैरसरकारी स्तरमा निक्कै ठूलो प्रयास हुनुपरेको छ। साथै, प्रविधिको पैठारी कार्यलाई बढी प्रभावकारी तथा उपयुक्त बनाउनमा केही अन्य वाधा पनि विकासोन्मुख राष्ट्रहरूमा पाइन्छन्। ती मध्ये प्रविधिको बजार व्यवस्था तथा विकल्प रुपबारे पर्याप्त खोजी खबरको कमी पनि एउटा हो। यसरी आवश्यक तथ्य ज्ञानको कमीले गर्दा पनि मुलुकभित्र सरकार तथा उद्योगपतिले सीमित विकल्पको आधारमा प्रविधि तथा प्राविधिक सामानहरू किन्नु परेको छ। आज विश्वमा अनेकौं नयाँ सस्तो, सानो तथा बढी सुहाउँदो प्रविधिहरूको विकाश गरिदै पनि छ तर ती प्रविधिबारे पर्याप्त ज्ञान नहुँदा पनि अधिकांश विकासोन्मुख राष्ट्रहरूले परम्परागत अति मूल्यवान् पूँजी-प्रधान प्रविधि नै पैठारी गर्दछन्।

यस परिस्थितिमा सुधारगर्न विभिन्न विकासोन्मुख राष्ट्रहरूमा मुलुकभित्र एउटा प्रविधि अन्तरण केन्द्र (Centre for Transfer of Technology) खोलिएका छन् र नेपालमा पनि यस प्रकारको केन्द्र खोलिनु जरूरी भएको छ। यस केन्द्रले प्रविधि बजारसम्बन्धी तथ्य (information) संकलन गर्ने तथा

प्रचार गर्ने, प्राविधिक अनुसन्धान र विकास कार्यमा बढी सक्रियता एवं उपयुक्तता ल्याउने तथा प्रविधिको छनौटसम्बन्धी आधारहरू तोक्ने आदि प्रमुख कार्य गर्नेछन् । यसरी सुहाउँदो प्रविधिको पैठारी गरिएमा मात्र विकासोन्मुख मुलुकहरूले वास्तवमा विज्ञान र प्रविधिलाई आफ्नो स्वतन्त्रता, सुरक्षा एवं आत्मनिर्भरताको निरन्तर अभिवृद्धि तथा संरक्षण गर्दै लैजानमा पनि प्रयोग गर्न सक्नेछन् भन्ने कुरामा विश्वस्त रहन सकिन्छ ।

(प्रस्तुत लेख प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका सदस्यहरूले आ-आफ्नो विषयमा लिखित प्रवचन दिने क्रममा सदस्य डा० श्री चन्द्रप्रसाद गोर्खालीज्यूले गत २०३४ साल चैत्र २४ गते दिनुभएको प्रवचनको पाठ हो – सम्पादक)

रातको व्यथा

–रत्नशमशेर थापा

आँखैमा रात गली, शीतमा तारा डुबे ।
बाटैमा आँधी चली, आशाका मुना उडे ।।

धूपी, पीपल अनि लहरा पात झुके ।
जूही, सिमल पनि छहरासाथ सुके ।।
बारी बगैंचाभरी, मुजुरा वैली गए ।

बादलको बर्को मनि सपना सारा जमे ।।
गाजलको धर्को बनी, चाहना सारा धुले ।
परेला तृष्णा जति घुम्तीमा अल्झिदिए ।।

●

मेरो व्यथाहरूको गीत

–सुधा त्रिपाठी

म त, हरदिन मशानमा
राप लिई बाँच्ने मान्छे,
मेरा आफन्तहरू हो !
कोही नजीक नआइदेऊ ।
म त, हरक्षण कंकालहरूसँग
खेली रमाउने मान्छे ।
कमजोर मुटु हुनेहरू हो !
मेरो नजीक नआइदेऊ ।
म त, हरदिन मशानमा
राप लिई बाँच्ने मान्छे ।

पोलिन सक्छन् सुकुमार हातहरू,
चिताग्नि ज्वालाहरूले छुँदा ।
छेडिन सक्छन् कोमल मुटुहरू,
मशाने कंकालहरूले घोच्दा ।
हरक्षण शून्यतामा हराउने,
म त, चिर अभ्यस्त मान्छे
खुशी चाहनेहरू हो !
मलाई क्षितिजमा हराउन देऊ ।
म त, हरदिन मशानमा
राप लिई बाँच्ने मान्छे ।

सुन्दर सपनामा झुम्नेहरू हो !
मलाई मशानमा रम्न देऊ।
सुधा पिई बाँच्नेहरू हो ।
चिता पखाली पिउन देऊ ।
आनन्द चाहनेहरू हो !
मेरो खुशी नछिनिदेऊ।
म त, हरदिन मसानमा
राप लिई बाँच्ने मान्छे,
मेरा आफन्तहरू हो !
नजीक नआइदेऊ ।
म त हरदिन मसानमा !

रूखः तीन हाँगाहरू

–बानीरा गिरी

पहिलो हाँगा

मैले आफैलाई चिनें
हाँगामा फैलिएँ
पातहरूमा बतासिएँ
आकासिएँ आकाशतिर बुद्ध झैं निर्लिप्त
र एउटा बुद्धत्व प्राप्त गरें – –
फैलिनु, बतासिनु र आकासिनु मेरो मोक्ष प्राप्ति हो
फैलिनु, बतासिनु र आकासिनु मेरो मोक्ष प्राप्ति हो

०

दोस्रो हाँगा

ठूलो वृक्षारोपण-महोत्सवबीच
रोपिएँ सडकको किनारामा
एक वरिष्ठ मन्त्रीको हातबाट
महोत्सव भनेको महोत्सव नै हो
किन बिर्संन्थें ?
त्यही सम्झनाको – –
हावा, पानी र माटोमा हुर्किएँ ।
एक दिन – –

उराठ लाग्दो मध्याह्नबीच
मेरो शीतल छहारी मुनि
उमेर पुगेको एउटा मानिस
दु:स्वप्न जस्तो आफ्नो पूर्वस्मृति
अर्कोसित दोहोराइरहेको थियो
"फलानो दिन
फलानो मिति
फलानो महोत्सवमा
मैले वृक्षारोपण गरेको रूख यही हो"
"महोत्सव" शब्दले झस्किएँ म
झट्ट चिन्नु पनि कसरी ?
आज उसित
गाडी, बडीगार्ड, डण्डा, झण्डा,
हूल र वरिष्टठा केही थिएन
त्यति मात्र भए त हुन्थ्यो--
ऊसित बल र बैंस पनि थिएन ।

०

तेस्रो हाँगो

चैतको हुरीमा
एकान्त जंगलबीच
आफैं बीजारोपित भएँ
हुर्किएँ, हाँगिएँ, झाँगिएँ
म आफ्नो स्रष्टा आफैं
म आफ्नो सर्जक आफैं
गर्वान्वित हुनु
पुलकित हुनु
अस्वाभाविक थिएन मेरो निम्ति,
मेरा पाखुरा र कुमहरूमा
उफ्रँदै चराहरूले गाए
नाचे पनि

सुनाखरी सुगन्ध छर्कंदै
काउकुतीबीच छातीमा झुल्न थाली
बर्खाको पहिलो झरीले अभिषेक गर्‍यो मलाई
असारको पन्द्रमा ज्यापूहरू झैं
पातका हातहरू हल्लाई हल्लाई नाचिरहें म
यो के ?
पर......गाउँको जँरे कान्छोको छोरो रामे आई
हातको बन्चरोले प्रथम प्रहार गर्‍यो
मेरो सुन्दर खाइलाग्दो शरीरमा–
अर्को प्रहार
फेरि अर्को प्रहार
फेरि अर्को प्रहार
चिच्याएँ, कोलाहल गरें, हाहाकार मच्चाएँ
खोई चरी ?
सुनाखरी ??
बर्खाको झरी ???
कहीँ केही छैन
बन्चरोको हरेक प्रहारबाट
मात्र एउटा शब्द प्रतिध्वनित हुन्छ––रूख
मात्र एउटा प्रश्न जुरुक्क उठ्छ––रूख
मात्र एउटा उत्तर थ्याच्च थेचारिन्छ––रूख
मात्र एउटा सत्य पसारिन्छ—रूख
मात्र एउटा अक्षर जन्मन्छ––रूख
मात्र एउटा ध्वनि पछारिन्छ—रूख
र सलकन्छ सारा वातावरणमा
कन्कर्डको आवाज जस्तो भएर
रूख रूख रूख रूख
रूख रूख रूख रूख

कसले भन्छ–'क्षितिज अझै उघ्रिएको छैन'

–प्रमोद प्रधान

उदाङ्गिएको क्षितिज अघिल्तिर उभिएर
मौनताको परिवर्तनमा आफूलाई भिजाएर
कति कतिले भन्दै गए
– क्षितिज अझै उघ्रिएको छैन
हिमाल अझै देखिएको छैन
... ... र अझ कति के के फलाक्दै गए ... ...

× × ×

तर मैले देखिरहेथें –
उनीहरू उघ्रिएको क्षितिज तल उभिएर नै त्यो कुरा भनिरहेछन्
उनीहरू हाँसिरहेको हिमालतिर हेरेर त्यो कुरा भनिरहेछन्
हल्लाहरूको भीड़मा आफ्नो अस्तित्व हराएर
अरूले जे भन्दै गए–
उनीहरू त्यसैमा सहमति जनाइरहेछन्
शायद, मूर्ती बन्ने शोखमा
या इतिहासमा लुक्नेदाउ-पेच मा
आफ्नो अनस्तित्वको समारोहमा या
अपत्यारिलो दन्त्यकथाको शुरुवातमा
उनीहरू आफैंलाई हराइरहेछन् ...,
आफ्नो अस्तित्वको समापनको समारोहमा
कुन्नि किन हो उनीहरू थाहै नपाई रमाइरहेछन् ... ?

× × ×

यो सत्य हो कि –
यहाँ बादल आएर कहिलेकाहीँ घामलाई छेक्ने गर्छ …
यहाँ बादल छाएर कहिलेकाहीँ जूनलाई छेक्ने गर्छ …
अनि, यो झन् सत्य हो कि–
त्यही बादलले यहाँका पर्ती परेका धर्तीका कुनाकाप्चाहरूमा
उत्साहको भेल ल्याउँछ … … हरियालीको खेल देखाउँछ … …
र 'च्याब्रुङ' को धन्काइमा धानका बालाहरू नाच्ने गर्छन्
'रोदीघरका साँझहरूमा जिन्दगीहरू हाँस्ने गर्छन् !

× × ×

तर, बादलद्वारा - घामको केही क्षणको छेकाइलाई
बादलद्वारा - जूनको केही क्षणको छेकाइलाई
तन्काएर … केवल … 'लहै, लहै' गर्नेहरूको यो शहरमा
प्रत्येक मुटु-मुटुलाई म प्रश्न गर्दै छु –
कसले भन्छ - क्षितिज अझै उघ्रिएको छैन'
कसले भन्छ— 'हिमाल अझै देखिएको छैन'

× × ×

किनकि, मेरा दृष्टिहरू त्यति कमजोर छैनन्
– जो उनीहरूले आँगनमा बसेर तापेको घामलाई समेत देख्दैन;
मेरो आँगनमा त बिहान सँधै एउटा कलिलो घाम आउने गर्छ–
मेरो आँगनमा त प्रत्येक रात जून छ्यापछ्याप्ती भूइँभरी पोखिन्छन् ।

●

एक गुच्छा गुलाबको फूल

मूल : अगस्टिनो नेटो (अंगोला)
अनु. मंगलदेव परियार

तिम्रो निम्ति राता र सेता
अनि पहेंला र नीलासमेत
गुलाबको यो महान् गुच्छा
तिम्रो निम्ति जन्मदिनको उपहार ।

पृथ्वीको नाजुकपन र ताजापन
बीउको लागि बढी समय रहन्छन्,
अनि जीवनका जम्मै विकट, नाटकीय लयहरू
त्यही उपहारमा छन् ।

मृत्युको त्यही चिसो मुख बिच्क्याइमाझ
र प्रेमको गतिहीन उच्चारणमा
मित्रताको प्रसन्नता पाइन्छ
म तिम्रो यो शुभ दिनमा तिमीलाई अटूट प्रेम अर्पण गर्दछु ।

हरेक कुराले भरिएको तिम्रो यो दिनको म पनि हुँ सहभागी
जसमा अभिलाषा र उत्साह,
नैराश्य तथा क्रोध
श्रद्धा एवं विश्वास
अनि बहुरूपी जीवन चकित पार्ने रंगीचंगी
जम्मै घाम-छाया र परिवर्तन
र साथै मेरा सम्पूर्ण आशाहरू पनि ... ... ।

तिम्रो लागि आलिंगन-लालायित सूर्यास्तमा
हुँसियारूपी शुभ्र ज्योत्स्ना
त्यागिएको बुढेसकाले प्रण
यस फूलको गुच्छामा छन् ।
तिम्रा यावत् दिनका वासन्ती खुशियालीहरू
तिम्रो प्रत्येक घण्टा, हरेक क्षण
र तिम्रो हरेक मुस्कानमा
अनि, हामीले जानेसम्म, वस्तुको सबै रूपान्तर,
मरुभूमिको अत्यधिक उष्णता
लहरेको शीतलता,
सिंहको मृदु सौन्दर्य
कुक्कुरका नम्रता,
सरिताका उत्तेजना,
पवनको प्रकोप,
तथा मानिसहरूको हतासिंदो अस्थिरता
उनीहरूका प्रेम र घृणा,
हठधर्मीहरूका उत्ताउलोपना,
सन्तुष्टिको बक्‌बक्,
भोकको क्रन्दन
यी सम्पूर्ण नै तिम्रो जन्मदिनका
यस गुलाफको गुच्छामा आवेष्टित छन् ।

अवरोध बिना बढिरहेको
वसन्त ऋतुको तीव्र सुगन्ध
अनि, शायद मृत्यु नै पनि
असफलता र निराशाको त्रासले
आक्रान्त छ;
तर, त्यसपछि यसमा
अपराधको दुर्गन्ध
पन्छाउने शक्ति पनि छ,
वसन्त ऋतुको यस अपराधजन्य दुर्गन्धमा
तिम्रो भविष्यको कल्पना आश्रित छ ।

गुलाफको यो गुच्छा
तिम्रो जन्मदिनको लागि
शक्ति र विश्वासको
शुभ कामनाले भरिएको छ......

तिमी अहिले जुन ठाउँमा छौ त्यो ठाउँमा
यंत्रचालकहरू र अतिद्रुतगामी वायुयानहरूले
आफ-आफ्नो स्वार्थवश
विजय प्राप्त गरेका छन् ।
यो स्थान बन्धुत्वको लागि
र मित्रताको निमित्त हो
र यो ठाउँ तिनीहरूको हो,
प्रचण्ड हुरीबाट नदीहरूले तिनका बगरहरू
भत्काउन पनि सक्लान्
अनि पहाडहरू चूर-चूर होलान् पनि,
तर यो ठाउँ हाम्रो पनि हो।
हाम्रो निम्ति विजित यो ठाउँ
राता, पहेँला, सेता, अनि नीला—
जम्मै विभिन्न छविका
गुलाफको तिम्रो यस गुच्छाको एक भाग पनि हो
र सबैलाई एकै साथ लिंदा
तिनले अर्थ्याउँछन्—'जीवन'

यो सत्य हो, क्षणिक हिउँदे उदासीनताको
संक्षिप्त र भूतकाल-चित्रित
यस गुच्छालाई मैले
भावविभोर भएर तिम्रो निम्ति
टिपेको हुँ ।

बडामहारानी सरकारबाट आज साँझ गाईजात्रा-महोत्सव-पूर्वमा पुरस्कृत राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानद्वारा आयोजित 'हास्य-व्यंग्य' प्रदर्शन-कार्यक्रम । भयो । मौसूफ सरकारहरूबाट सोही अवसरमा प्रज्ञा-भवनमा विभिन्न कलाकार हरुद्वारा तयार पारिएका व्यंग्य-चित्र प्रदर्शन पनि नजर गरिबक्सियो । मौसूफ सरकारहरू उक्त समारोह नजर गरिबक्सन प्रज्ञा-भवन सवारी होइबक्सिदा प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका कुलपति, उप-कुलपति तथा सदस्यहरूले मौसूफको हार्दिक स्वागत गर्नुभएको थियो । कार्यक्रम प्रारम्भ हुनुअघि प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका कुलपति श्री सूर्यविक्रम ज्ञवालीले मौसूफहरूमा फूलमाला टक्र्याई भक्तिपूर्वक अभिवादन चढाउनुभएको थियो ।

कार्यक्रम नजर गरिबक्सन राजपरिवारका अन्य सदस्यहरू पनि सवारी होइबक्सेको थियो । करीव एक घण्टा पैंतालीस मिनेट जतिको उक्त हास्य-व्यंग्य-कार्यक्रम मौसूफ सरकारहरूबाट वडो अभिरुचिपूर्वक नजर भएको थियो ।

समारोहको प्रारम्भमा कुलपति श्री सूर्यविक्रम ज्ञवालीले स्वागत भाषण गर्नुभएको थियो भाषणको पूर्णविवरण यस प्रकार छ —

राष्ट्रनायक श्री ५ महाराजाधिराज सरकार,
श्री ५ बडामहारानी सरकार,
राजपरिवारका वरिष्ट सदस्यगण,
सम्माननीय प्रधान मन्त्री महोदय तथा माननीय मन्त्रिगण
महामहिमहरू, महिलावृन्द तथा सज्जनगण,

राष्ट्रनायक श्री ५ महाराजाधिराज सरकारको महिमान्वित उपस्थितिले गौरवान्वित भएको आजको समारोह नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले नियमितरूपले मनाइआएका महोत्सवहरूमध्ये व्यङ्ग्य तथा हास्य हास्यप्रधान गाईजात्रा-महोत्सव हो तथा यसमा राष्ट्रनायक श्री ५ महाराजाधिराज सरकार तथा श्री ५ बडामहारानी सरकारको स्वागत गर्न पाएका सौभाग्यले राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान अत्यन्त आभारी भएको छ औ त्यसका निम्ति म विनम्रतापूर्वक मौसूफहरूप्रति प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको कृतज्ञता बिन्ती चढाउँछु । गाईजात्रा-महोत्सबद्वारा आफ्नो नामबमोजिम एउटा पुरानो सांस्कृतिक परंम्परालाई जीवित राख्न मात्र खोजिएको छैन तर त्यसमा आधुनिक युगअनुकूल सुधार पनि ल्याउने प्रयास गरिएको छ । आज उपस्थित गरिने कार्यक्रमले मेरो यो भनाइको सत्यतालाई अलीकता भए पनि प्रमाणित गर्ला भन्ने मेरो विश्वास छ यसको अर्को कारण हाम्रो यो कार्यक्रमले लोक-

वार्ता

प्रवचनः-

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, प्राज्ञ-परिषद्का सदस्यहरूले नियमानुसार दिनुभएका आ-आफ्नो विषयसँग सम्बद्ध प्रवचनहरू निम्नलिखित मितिहरूमा सम्पन्न भए ।

मिति	वक्ता	विषय
२०३५ भाद्र २६ गते	डा० श्री चन्द्रप्रसाद गोर्खाली	"जलस्रोतको प्रयोग तथा संरक्षण"
२०३५ आश्विन ८ गते	प्रा० श्री चूडानाथ भट्टराय	"तन्त्रको प्रारम्भिक विषयवस्तु"
२०३५ कार्तिक २४ गते	श्री तुलसी दिवस	"धिमाल जातिमा धामी र ओझा"

अन्य गतिविधिहरू

२०३५ श्रावण २६ गते । पाकिस्तानको लाहोर म्यूजियमका डाइरेक्टर तथा हरप्पा, तक्षशिला र मोहनजोदारो आदिका भू. पू. विशेषज्ञ; डा० सैफूर रहमानदारका सम्मानमा नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले प्रज्ञा-भवनमा एउटा विशेष भेटघाट तथा विचार आदान-प्रदान कार्यक्रमको आयोजना गरेको थियो ।

२०३५ भाद्र ३ गते । श्री ५ महाराजधिराज सरकार तथा श्री ५

बडामहारानी सरकारबाट आज साँझ गाईजात्रा-महोत्सव-अन्तर्गत नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानद्वारा आयोजित 'हास्य-व्यंग्य' प्रदर्शन-कार्यक्रम नजर भयो । मौसूफ सरकारहरूबाट सोही अवसरमा प्रज्ञा-भवनमा विभिन्न कलाकार हरूद्वारा तयार पारिएका व्यंग्य-चित्र प्रदर्शन पनि नजर गरिबक्सियो । मौसूफ सरकारहरू उक्त समारोह नजर गरिबक्सन प्रज्ञा-भवन सवारी होइबक्सिदा प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका कुलपति, उप-कुलपति तथा सदस्यहरूले मौसूफको हार्दिक स्वागत गर्नुभएको थियो । कार्यक्रम प्रारम्भ हुनुभन्दा अघि प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका कुलपति श्री सूर्यविक्रम ज्ञवालीले मौसूफहरूमा फूलमाला टक्र्याई भक्तिपूर्वक अभिवादन चढाउनुभएको थियो ।

कार्यक्रम नजर गरिबक्सन राजपरिवारका अन्य सदस्यहरू पनि सवारी होइबक्सेको थियो । करीब एक घण्टा पैंतालीस मिनेट जतिको उक्त हास्य-व्यंग्य-कार्यक्रम मौसूफ सरकारहरूबाट बडो अभिरुचिपूर्वक नजर भएको थियो ।

समारोहको प्रारम्भमा कुलपति श्री सूर्यविक्रम ज्ञवालीले स्वागत भाषण गर्नुभएको थियो भाषणको पूर्णविवरण यस प्रकार छ —

राष्ट्रनायक श्री ५ महाराजाधिराज सरकार,
श्री ५ बडामहारानी सरकार,
राजपरिवारका वरिष्ट सदस्यगण,
सम्माननीय प्रधान मन्त्री महोदय तथा माननीय मन्त्रिगण
महामहिमहरू, महिलावृन्द तथा सज्जनगण,

राष्ट्रनायक श्री ५ महाराजाधिराज सरकारको महिमान्वित उपस्थितिले गौरवान्वित भएको आजको समारोह नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले नियमितरूपले मनाइआएका महोत्सवहरूमध्ये व्यङ्ग्य तथा हास्य हास्यप्रधान गाईजात्रा-महोत्सव हो तथा यसमा राष्ट्रनायक श्री ५ महाराजाधिराज सरकार तथा श्री ५ बडामहारानी सरकारको स्वागत गर्न पाएका सौभाग्यले राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान अत्यन्त आभारी भएको छ औ त्यसका निम्ति म विनम्रतापूर्वक मौसूफहरूप्रति प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको कृतज्ञता बिन्ती चढाउँछु । गाईजात्रा-महोत्सवद्वारा आफ्नो नामबमोजिम एउटा पुरानो सांस्कृतिक परम्परालाई जीवित राख्न मात्र खोजिएको छैन तर त्यसमा आधुनिक युगअनुकूल सुधार पनि ल्याउने प्रयास गरिएको छ । आज उपस्थित गरिने कार्यक्रमले मेरो यो भनाइको सत्यतालाई अलीकता भए पनि प्रमाणित गर्ला भन्ने मेरो विश्वास छ यसको अर्को कारण हाम्रो यो कार्यक्रमले लोक-

प्रियता प्राप्त गर्दै गएको जो संसार देखिन लागेका छ त्यो पनि हुनु सम्भव छ । यसै गरी विस्तार विस्तार यो कार्यक्रम विकास प्राप्त गर्दै हाम्रो हास्य-व्यङ्ग्य लेखनलाई बलियो तुल्याउँदै लैजाला तथा त्यसको अभिनयलाई पनि प्रभावकारी तुल्याउला भन्ने आशा छ ।

अन्त्यमा राष्ट्रनायक श्री ५ महाराजाधिराज सरकारको स्फूर्तिदायक उपस्थिति तथा श्री ५ बडामहारानी सरकारको उदारतापूर्ण आगमनले नेपाली साहित्य-जगत् तथा अभिनय प्रस्तुत गर्ने कलाकारहरूलाई ठूलो उत्साह प्राप्त भएको कुरा विन्ती चढाउँछु ।

राजपरिवारका वरिष्ठ सदस्यहरूको सन्निधि अत्यन्त उत्साहवर्धक छ । उपस्थित सबै भद्र महिला तथा महानुभावहरूमा हाम्रो हार्दिक धन्यवाद निवेदन गर्दछु ।

उक्त समारोहमा प्रधानमंत्री लगायत विशिष्ट व्यक्तिहरूका साथै काठमाडौं स्थित विदेशी कूटनैतिक नियोगका प्रतिनिधिहरूको पनि उपस्थिति थियो ।

२०३५ भाद्र ५ गते । 'गाईजात्रा-महोत्सव २०३५' अन्तर्गत हास्य-व्यंग्य प्रदर्शनको सार्वजनिक प्रदर्शन आजदेखी प्रज्ञा-भवनमा शुरू भयो । उक्त प्रदर्शन भाद्र ९ गतेसम्म चालू गरिएको थियो ।

२०३५ भाद्र १८ गते । ने. रा. प्र. प्र. को प्रज्ञा-भवनमा आज एक समारोहको आयोजना गरी स्वर्गीय कवि मोतीराम भट्टको.........जन्मजयन्ती मनाइयो । प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका कुलपति, सदस्यहरू, कर्मचारी र कलाकारहरूद्वारा यस अवसरमा फूलका गुच्छासहित श्रद्धाञ्जलि अर्पण गरिए ।

२०३५ आश्विन ३ गते । ने. रा. प्र. प्र. का कुलपति श्री सूर्यविक्रम ज्ञवालीज्यूले प्रज्ञा-प्रतिष्ठनद्वारा आयोजित 'गाईजात्रा-महोत्सव २०३५' अन्तर्गत हास्य-व्यंग्य-प्रदर्शनका विजयी कलाकारहरूलाई आज प्रज्ञा-भवनमा आयोजित एक समारोहका बीच पदक पुरस्कार तथा प्रशंसापत्रहरू वितरण गर्नुभयो ।

सोही अवसरमा श्री ज्ञवालीज्यूले पत्र-पत्रिकारहरूको 'गाईजात्रा विशेषाङ्कमा प्रथम, द्वितीय र तृतीय हुनेहरूलाई पनि पदक तथा पुरस्कारहरू वितरण गर्नुभयो ।

उक्त अवसरमा सभापतिको आसनबाट बोल्नुहुँदै कुलपति श्री ज्ञवालीज्यूले परम्परादेखि चलिआएको गाईजात्रा चाडलाई अझै परिष्कृत रूप दिई यसलाई जोगाई राख्नुपर्ने कुरामा जोडदिनु भयो ।

यसअघि प्रतिष्ठानका सदस्य-सचिव श्री सत्यमोहन जोशीले

समारोहमा उपस्थित सबैलाई स्वागत गर्नुहुँदै गाईजात्रा-महोत्सवमा पुरस्कृत हुने कलाकार तथा पत्र-पत्रिकाहरूको नामावली घोषणा गर्नुभएको थियो ।

गाईजात्रा-महोत्सव अन्तर्गत 'कान्तिपुरी नगरी' (कविता) का रचयिता श्री बद्रीचन्द्र खनाल, 'रेडियो भट्टी' (प्रहसन) मा श्री हरिवंश आचार्य, 'छुन नहुने रूख' नामक व्यंग्यमा श्री मदनकृष्ण श्रेष्ठ, 'ठेलागाडीको भुईँकटहर' नामक अभिनयमा श्री हरिहर शर्मा, ताजा समाचार नामक व्यंग्य-चित्रका कलाकार श्री शशि शाह र पत्र-पत्रिकातर्फ गाईजात्रा विशेषाङ्कमा प्रथम हुने 'आरती' पत्रिकालाई स्वर्ण पदक प्रदान गरियो ।

गाईजात्रा विशेषाङ्कमा प्रथम हुने 'आरती' साप्ताहिक पत्रले स्वर्ण-पदक, नगद रू. ३०००।– र प्रमाण-पत्र, द्वितीय 'हुने नयाँ समाज' दैनिक पत्रले नगद रू. २०००।– र प्रमाण-पत्र, तृतीय हुने 'हिमाल चुली' साप्ताहिक पत्रले नगद रू. १०००।– र प्रमाण-पत्र प्राप्त गरे ।

उक्त हास्य-व्यंग्य प्रदर्शनमा भएको खर्च प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले नै बेहोरी प्रदर्शनबाट उठेको रकममध्ये पचास प्रतिशत रकम सम्बन्धित कलाकारहरूलाई नै दिएको थियो । स्मरणीय छ, प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले गत केही वर्षदेखि हरेक वर्ष गाईजात्रा-महोत्सवको आयोजना गर्दै आएको छ ।

२०३५ आश्विन ४ गते । ने० रा० प्र० प्र० का कुलपति श्री सूर्यविक्रम ज्ञवालीले आज प्रज्ञा-भवनमा आयोजित एक समारोहका बीच पोल्याण्डका ख्यातिप्राप्त टेपेष्ट्री कलाकार श्री टोडेईस्ज वाल्टरको टेपेष्ट्री कला-प्रदर्शनीको उद्‌घाटन गर्नुभयो ।

प्रज्ञा-प्रतिष्ठान र काठमाडौं स्थित पोलिश राजदूतावासको संयुक्त तत्त्वावधानमा आयोजित उक्त चित्रकला-प्रदर्शनी तीन दिनसम्म प्रदर्शन गरिएको थियो ।

२०३५ आश्विन १० गते ज्ञानेश्वर निवासी श्रीमती उमा गरतौला-ले आफ्नो पिता स्वर्गीय पं श्री भरतराज पाण्डेका निजी संग्रहमा संकलित संगीतसम्बन्धी पुस्तकहरू प्रज्ञा-पुस्तकालयको लागि जम्मा २९ थान पुस्तकहरू उपहारस्वरूप प्रदान गर्नुभयो । उपहारस्वरूप प्राप्त भएका पुस्तकहरूका लागि ने० रा० प्र० प्र० ले कृतज्ञता ज्ञापन गरेको थियो ।

२०३५ आश्विन २० गते । ने० रा० प्र० प्र० ले आधुनिक संगीतसम्बन्धी विषयमा छलफल र सरसल्लाह गर्नका निमित्त प्रज्ञा-भवनमा एउटा भेटघाट कार्यक्रमको आयोजना गरेको थियो । उक्त अवसरमा धेरैजसो ख्यातिप्राप्त गायक तथा संगीतकारहरूको उपस्थिति थियो ।

२०३५ कार्तिक ३ गते। प्रज्ञा-भवनमा ने० रा० प्र० प्र० का सदस्यहरू, आजीवन सदस्यहरू तथा प्रज्ञा-मानार्थ सदस्यहरुसँगको २७ औं पटकको भेटघाट कार्यक्रम सम्पन्न भयो।

२०३५ कार्तिक २७ गते। सोभियतसंघबाट आउनुभएका डा० श्री रेद्कोसँग ने० रा० प्र० प्र० का सदस्य तथा नेपाली विद्वान्हरूको भेटघाट कार्यक्रम सम्पन्न भएको थियो।

२०३५ मार्ग ५ गते । ने० रा० प्र० प्र० ले सोभियतसंघको लातिभिया राज्यका कलाकारहरूको सम्मानमा स्वागत, समारोहको आयोजना गरेको थियो ।

सांस्कृतिक गतिविधि

२०३५ आश्विन ७ गते। सम्माननीय श्री कीर्तिनिधि बिष्टज्यूको संरक्षकत्वमा नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले भारतका बाढी-पीडित जनताको सहायतार्थ प्रज्ञा-भवनमा विशेष सांस्कृतिक कार्यक्रमको आयोजना गरिएको थियो।

२०३५ आश्विन ८ गते। नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानले विश्व-खाद्यकृषि-संगठन, दक्षिण-पूर्व एशिया तथा प्रशान्त क्षेत्रको बाली-संरक्षण समितिको एघारौं बैठकमा भाग लिन आउनुभएका प्रतिनिधिहरूको सम्मानमा विशेष सांस्कृतिक कार्यक्रमको आयोजना गरेको थियो।

२०३५ आश्विन ९ गते। नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको आयोजनामा आश्विन ९ र १० गते प्रज्ञा-भवनमा "शास्त्रीय संगीतका विविध कार्यक्रमको सार्वजनिक प्रदर्शन गरियो। उक्त कार्यक्रममा नेपालका ख्यातिप्राप्त कलाकारहरूले भाग लिएका थिए।

२०३५ कार्तिक ३ गते। भारतका विदेश मन्त्री श्री अटलबिहारी वाजपेयीको सम्मानमा शीतलनिवासमा आयोजित रात्रीभोजको अवसरमा ने. रा. प्र. प्र. ले विशेष सांस्कृतिक कार्यक्रम प्रस्तुत गरेको थियो।

२०३५ कार्तिक ५ गते। उत्तर कोरियाका उप-प्रधान मन्त्रीको सम्मानमा शीतल निवासमा आयोजित रात्रिभोजको अवसरमा ने. रा. प्र. प्र. ले विशेष सांस्कृतिक कार्यक्रम प्रस्तुत गरेको थियो।

२०३५ मार्ग ३ गते। सोभियत संघको लातिभिया राज्यका कलाकारहरुद्वारा ने. रा. प्र. प्र. को कलाकारको लागि प्रज्ञा-भवनको रंगमंचमा सांस्कृतिक प्रदर्शन गरियो। प्रदर्शनबाट उठेको रकम कलाकारकोषमा जम्मा गरिएको छ।

कृतज्ञता-ज्ञापन

"जापान वर्ल्ड एक्सपो १९७०" (Japan World Expo. 1970) को सफलताको सम्झनामा टोकियोमा जापान वर्ल्ड एक्सपोजिसन कमेमोरेटिभ फण्ड (Japan World Exposition Commemorative Fund) स्थापना भएको छ। उक्त फण्डले अन्ताराष्ट्रिय सद्भावना र सम्झदारी बढाउने क्षेत्रमा तथा अन्ताराष्ट्रिय सांस्कृतिक आदान-प्रदान र मित्रताको सम्वर्द्धनमा उल्लेखनीय सेवा गर्दै आएका संघ-संस्थाहरूलाई विभिन्न प्रकारका सहयोगहरू प्रदान गर्दै आएको छ।

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका लागि पनि उक्त जेइसी फण्ड (JEC FUND) बाट प्रज्ञा-भवनको स्टेजमा अत्याधुनिक ध्वनि-उपकरणहरू तथा प्रज्ञा-भवनको प्रोजेक्सन कक्षमा सिनेमा प्रोजेक्टरहरू (Establishment of Audio-Visual System at the Royal Nepal Academy Building) जडान गर्नका लागि नेपाली रुपियाँ १२ लाख बराबरको जापानी येन मुद्रा सहायतास्वरूप प्रदान गर्‍यो।

उक्त सहायता रकमलाई कार्यरूपमा परिणत गर्नका लागि टोकियोस्थित जापान-नेपाल सोसाइटी (Japan-Nepal Society) ले आवश्यक सबै व्यवस्था मिलाइदिएकोले (To prosecute the application for a Grant) प्रज्ञा-भवनमा जापानको जे० भी० सी० (Japan Victor Company) कम्पनीद्वारा निर्मित उपकरणहरू जडान गर्ने काम सुसम्पन्न भयो। प्रज्ञा-भवनका लागि यसरी अमूल्य सहयोग प्रदान गरेकोमा नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान जापान वर्ल्ड एक्सपोजिसन कमेमोरेटिभ फण्ड (Japan World Exposition Commemorative Fund) प्रति हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछ।

साथै, कमोडिटिज एड अन्तर्गत उक्त सहायता रकम दिलाइदिएकोमा श्री ५ को सरकार, अर्थ मन्त्रालयप्रति, तथैव भन्सार महसूल सहुलियत र बिक्री करमा छूट प्रदान गरेकोमा क्रमशः भन्सार-विभाग र कर-विभागप्रति पनि नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछ।

अन्त्यमा यस कार्यमा उल्लेखनीय सहयोग र योगदान प्रदान गरेकोमा टोकियो-स्थित शाही नेपाली राजदूतावास र काठमाडौंस्थित जापानी राजदूतावासप्रति पनि नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान आभार व्यक्त गर्दछ।

सम्पादकीय

विकास-उन्मुख नेपाल अधिराज्यको संदर्भमा आज लोक के हो ? संस्कृति के हो ? आदि पारिभाषिक तथा सैद्धान्तिक विषयमा केन्द्रित भएर सीमित चर्चा गर्नुभन्दा बढ्ता हामीले नेपाली सँस्कृतिको विविध स्वरूप, तिनीहरूको विशेषता, तिनीहरूको दुर्गुण र कमजोरी, तिनीहरूबाट अभिव्यक्त हाम्रो सामाजिक यथार्थ लोक तथा राष्ट्रको निमित्त तिनीहरूको उपादेयता र तिनले श्री ५ वीरेन्द्रबाट आह्वान गरिबक्सेको विकासको युगलाई कति र कसरी सहयोग पुऱ्याउन सक्दछन् । आदिमा प्रत्यक्ष, अप्रत्यक्ष रूपले विचार आदान-प्रदान गर्नु आवश्यक छ किनभने वहुसंख्यक विषयगत विद्वान्‌हरूको मतअनुसार लोकवार्ता तथा संस्कृतिले आगत पिढीलाई राष्ट्रिय पृष्ठभूमिमा प्रशिक्षण र परिचित मात्र नगरी लोकको सहज ज्ञानलाई पनि विकसित गरी राष्ट्रिय एकता र जातीय समन्वयको अभिवृद्धि गर्दछ । लोकवार्ता तथा संस्कृति यथार्थमा लोक-अभिव्यक्तिको नैसर्गिक साधन तथा माध्यम हो । यसले कुनै पनि राष्ट्रको, जातिको सांस्कृतिक, सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक एवम् राजनैतिक आदर्शको विकास र ह्रासको संकेत मात्र प्रस्तुत नगरी सामाजिक तथा सांस्कृतिक अन्यायको राजनैतिक विरोध गर्ने र राजनैतिक आदर्शलाई सामाजिक स्वीकृति पनि प्रदान गर्ने गर्दछ । लोक-संस्कृति जनता तथा लोकको आपसतमा विचार विनिमय तथा समझदारी विकास गर्ने आम सञ्चारको परम्परागत प्रचलित सशक्त माध्यम पनि हो । यसले गाउँ-गाउँले भरिएको हाम्रो जस्तो देशको ग्रामीण समाजको यथार्थता हामीलाई बोध गराउँछ । यसले आफ्नो राष्ट्रिय सांस्कृतिक क्षेत्रमा हाम्रो

देशलाई एक पाइला अघि बढाउन देशका योजनाविद् पञ्च-प्रशासकहरूलाई नेपाली ग्रामीण संगठन-अन्तर्गत त्यहाँका बासिन्दा, तिनीहरूका सामाजिक धार्मिक विश्वास, रीति-रिवाज, प्रचलन, लोकगीत, लोककथा, लोकउत्सव, लोकनृत्य तथा अन्य लोकजीवनका परम्परागत पक्षसँग परिचित हुन ठूलो मद्दत गर्नेछ। यिनीहरू तथा लोक-जीवनका अन्य सामाजिक स्वरूप स्वभावजनित ढाँचाहरू-सँग परिचित हुन विविध वैचारिक दृष्टिकोणबाट अध्ययन तथा अनुसन्धान गरिनु आवश्यक छ। पञ्चायती आदर्शअनुकूल जीवन-पद्धति साझा राष्ट्रियता, जातीय समन्वय, विकास, शोषणरहित समाजको निर्माण, समान सामाजिक न्याएको वितरण, विकास र शान्तिको सुव्यवस्था आदि प्रजातान्त्रिक नेपालको मूल उद्देश्य हुन्। राष्ट्रिय प्रगति एवं ती कुराहरूको प्राप्तिको निमित्त लोक-संस्कृतिमा लागेका व्यक्तिहरूले अनिवार्य रूपमा सक्रिय र सचेत हुने बेला आएको छ।

Ay51

'प्रज्ञा'का नियम

१. 'प्रज्ञा' प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको मुखपत्रको रूपमा प्रत्येक तेस्रो महीनामा निस्कन्छ ।

२. यस पत्रिकामा निम्नलिखित विषय र प्रकारका रचनाहरू रहनेछन्—

(क) नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका गतिविधि र तिनका उपलब्धि-सम्बन्धी लेख ।

(ख) नेपाली भाषा, साहित्य, कला, संस्कृति र ज्ञान-विज्ञानसम्बन्धी अनुसन्धानात्मक तथा सृजनात्मक लेख ।

(ग) कविता ।

३. 'प्रज्ञा'मा प्रकाशनार्थ पठाइने रचना कागतको एकातिर मात्र लेखिएको वा टाइप गरिएको हुनुपर्छ ।

४. अस्वीकृत रचना फिर्ता पठाइनेछैन ।

५. अन्यत्र कतै प्रकाशित वा प्रकाशनार्थ पठाइएका रचना 'प्रज्ञा'को निम्ति स्वीकार्य हुनेछैन ।

६. 'प्रज्ञा'मा प्रकाशित हुने रचनाको निमित्त पारिश्रमिकको व्यवस्था पनि छ ।

७. पहिलो पटक रचनाका साथ आफ्नो संक्षिप्त परिचय पठाउनुपर्छ ।

८. अनूदित रचना पठाउँदा मूल-लेखकको संक्षिप्त परिचय पनि पठाउनु वाञ्छनीय छ ।

मुद्रक—प्रज्ञा-मुद्रण, ने. रा. प्र. प्र. कमलादी, काठमाडौं । फोन नं. ११२८३